



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DOUTOS MESTRES DE SUMMA GRAÇA E DESTREZA: UM ESTUDO
ETNOMUSICOLÓGICO DO OFÍCIO DA MÚSICA NAS VILAS DO RECIFE E DE OLINDA
AO LONGO DO SÉCULO XVIII

GILSON RODRIGUES CHACON DE OLIVEIRA

Porto Alegre- RS

2018

GILSON RODRIGUES CHACON DE OLIVEIRA

***DOUTOS MESTRES DE SUMMA GRAÇA E DESTREZA: UM ESTUDO
ETNOMUSICOLÓGICO DO OFÍCIO DA MÚSICA NAS VILAS DO RECIFE E DE OLINDA
AO LONGO DO SÉCULO XVIII***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Etnomusicologia/Musicologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre- RS

2018

A minha sobrinha Maria Helena Chacon; e
a minha amiga Mayra Cyrne (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Esse é um momento de rememorar os que de forma direta e indireta contribuíram para a realização dessa pesquisa, e não foram poucos, muitos inclusive anônimos, os que colaboraram com importantes informações, direcionando para locais pouco explorados pela musicologia brasileira. Tenho consciência de que meus agradecimentos estão sujeitos aos riscos das incorreções do esquecimento, riscos que não confortavelmente assumo. Dessa maneira, agradeço:

A minha orientadora Dr.^a Maria Elizabeth Lucas por ter acreditado no projeto e investido seu admirável conhecimento etno/musicológico nessa pesquisa, além das importantes contribuições documentais decorrente das suas pesquisas na Torre do Tombo (Portugal). Meus mais sinceros agradecimentos pelos ensinamentos, dedicação, amizade e paciência.

A minha família que são à base dos meus projetos, em especial aos meus pais Carlos e Sandra; meus irmãos Karla, Keila e Matheus; a minha sobrinha Maria Helena; a minha tia Gilka; e a minha saudosa avó Lucia Lima (*in memoriam*) grande entusiasta dos meus projetos. Agradeço imensamente a todos pelo amor, carinho e paciência, nesse momento de dedicação e concentração da pesquisa, na qual peço desculpas pela ausência, mas não poderia ser de outra forma.

A minha segunda família que me acolheu no Rio Grande do Sul, concedendo toda assistência, carinho e apoio, fazendo-me sentir em casa: Marta, Silvio, Bruna, Kurt e, especialmente, a minha companheira Geovana Rossini pelo carinho, amizade, companheirismo e pelo grande incentivo ao mestrado, além da atenção e dedicação com que reservou seu precioso tempo para escutar as trajetórias dos músicos setecentistas desvendadas a cada documento consultado.

A minha amiga Laís de Assis pelo apoio e sincera amizade; ao meu querido amigo Sérgio Serpa pelos conselhos e boas rodas de choro aos domingos na presença maravilhosa do grupo de choro *Alta-pressão*, integrado também pelos amigos Vladimir, Eduardo, Mário, Paulo, Clênio, Generino, Amaro, todos grandes incentivadores do meu ingresso ao mestrado. Aos conselhos da minha amiga Rosane e da querida Mayra Cyrne (*in memoriam*), que nos deixou no decorrer dessa pesquisa.

Aos meus colegas do mestrado, em especial ao meu amigo Roger Wiest, Miriam Oliveira, Fernando Ávila e Paloma Valderrama pelas muitas colaborações e amizade.

A Wheldson Marques, que além de grande amigo, na qual demonstrou em vários exemplos sua sincera amizade, foi um grande colaborador, estando responsável pelos fundos musicais do Instituto Ricardo Brennand, contribuindo incansavelmente com essa pesquisa.

Ao professor Dr. Sérgio Dias da Universidade Federal de Pernambuco pela amizade e ensinamentos musicológicos ao longo dos anos, na qual foi o responsável por me situar no universo do passado musical brasileiro, além de me possibilitar as primeiras experiências das pesquisas nos arquivos recifenses.

A professora Dr.^a Cristiane Galdino da Universidade Federal de Pernambuco pelo apoio e confiança.

Ao professor Dr. Fábio Kühn do Programa de Pós-Graduação em História-UFRGS pelas aulas sobre administração e relações de poder na América Portuguesa e Império, na qual possibilitou um novo olhar para o nosso objeto de pesquisa; agradeço também aos professores do PPGMUS-UFRGS: Dr.^a Luciana Del-Ben e Dr. Reginaldo Gil Braga pelos grandes ensinamentos e debates nas aulas do mestrado.

A professora Dr.^a Luciana Prass por ter me recebido durante meu estágio docente em suas disciplinas “Prática Musical Coletiva” e “Música Popular do Brasil” do Bacharelado de Música Popular da UFRGS.

Às musicólogas Dr.^a Vanda de Sá da Universidade de Évora, Dr.^a Cristina Fernandes da Universidade Nova de Lisboa, Dr.^a Elisa Lessa da Universidade do Minho pelas colaborações.

Ao professor Dr. Paulo Estudante da Universidade de Coimbra pelas muitas colaborações durante essa pesquisa, pelos ensinamentos musicológicos, além dos grandes ensinamentos sobre o patrimônio musical português e inserção em muitos arquivos de Portugal nos anos que lá residi.

A todos os colaboradores dos Arquivos de Recife e Olinda: entre esses, Aruza Holanda, diretora da Biblioteca José Antônio Gonçalves de Mello do Instituto Ricardo Brennand e toda a equipe desse setor, Juliana, Wheldson, Norma; Paula do setor de museologia; e Eduardo do setor de pesquisa. A todos, os meus sinceros agradecimentos.

Aos sócios do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano: Dr. George Cabral, Reinaldo Carneiro Leão, e em especial a José Luiz da Mota Menezes que com sua experiência contribuiu com importantes informações sobre o passado histórico do Recife e de Olinda, agradeço também em especial a Tácito Galvão pelo empenho em colaborar com a presente pesquisa e pelas muitas informações e aulas a respeito dos testamentos e inventários setecentistas de Pernambuco.

Ao padre Rinaldo Pereira, presidente da Comissão de Cultura da Arquidiocese de Olinda e Recife, que vem trazendo grandes contribuições para a preservação do patrimônio cultural eclesial da Cúria Metropolitana de Olinda e Recife, inclusive do patrimônio arquivístico; A Acácia Coutinho responsável pelo Arquivo Dom José Lamartine (Arquivo da Cúria Metropolitana de Olinda e Recife), e ao solícito Diego.

A Débora Mendes e Célia Salsa que estão à frente do projeto "Preservação da Memória do Arquivo Dom José Lamartine", duas grandes colaboradoras que não mediram esforços para contribuir e mediar o meu acesso nos arquivos recifenses. Meus agradecimentos também a toda equipe desse importante projeto, especialmente a Rafael e Wellington.

Ao ministro Geraldo Alain da Ordem Terceira de São Francisco por ter concedido o acesso ao arquivo da Ordem, e mais uma vez a Débora Mendes e Célia Salsa por terem mediado esse acesso.

Ao meu amigo frei Roberto pelas muitas documentações consultadas no Arquivo Provincial Franciscano; Ao frei Marcos do Convento de Santo Antônio; Ao frei Romiero e D. Sandra do Convento de São Francisco de Olinda; A Anazuleide Ferreira e Aiandra do Museu de Arte Sacra de Pernambuco; Ao Alexandre Dias do Arquivo Público de Olinda; ao Hildo do Arquivo Público do Estado de Pernambuco; ao Dom Cassiano do Mosteiro de São Bento de Olinda; Ao grande amigo Edson Barros responsável pelo setor de patrimônio da Santa Casa de Misericórdia do Recife; A D. Raquel responsável pelo arquivo do IPHAN-Recife.

Por fim, agradecer a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de mestrado; e a toda coordenação e funcionários do PPGMUS-UFRGS, em especial a Isolete Kichel e aos muitos funcionários e estagiários que passaram pela secretaria durante essa pesquisa.

Sem as vossas colaborações sem dúvida o caminho seria mais difícil!

Não he fácil determinar nestas Províncias quaes sejam os homens da Plebe: porque todo aquelle que he branco na cor, entende estar fora da esfera vulgar. [...] O vulgo de cor parda, có o immoderado desejo das honrras de que o priva não tanto o accidente, como a substancia, mal se accomoda com as differenças. O da cor preta tanto que se vê com a liberdade, cuida que nada mais lhe falta para ser como os brancos. Pela experiencia, que tem da condição deste vulgo affirmão os Governadores, e Ministros, que só pessoas desta Esfera dão que fazer ao seu governo, porem também he certo, que entre pardos, e pretos se achão muitos que cuidão em obrar bem, e com acçoens virtuosas se fasem merecedores da extimação a que aspirão.

Domingos do Loreto Couto, Olinda, 1757.

RESUMO

Dedicamos estudar neste trabalho o ofício da música nas vilas de Recife e Olinda ao longo do século XVIII. Neste caso, partindo de um olhar etnomusicológico de um espaço-tempo histórico e com atenção aos conceitos "nativos", propomos compreender a partir dos esboços das trajetórias de cinco músicos e de suas redes de relações o exercício profissional dos músicos e suas práticas musicais no contexto sociocultural das vilas de Recife e Olinda. Assim, conseguimos perceber a existência de diversas compatibilidades culturais e estético/performáticas da música com o centro do Império Português, resultante dos frequentes trânsitos e comunicações dos músicos dos dois lados do Atlântico, o que justifica a frequente atuação na metrópole dos músicos transitados da capitania de Pernambuco para com uma forte rede clientelar lisboeta ao longo do século XVIII, composta pelos ricos comerciantes e mercadores, mas também pela alta nobreza e pelo alto clero. No espaço de Recife e Olinda propomos compreender como os músicos se articulavam em torno dos compartilhamentos, práticas e exercício profissional da música em uma sociedade altamente hierarquizada como a do Antigo Regime. Assim, percebemos a existência de uma "hierarquia do ofício da música", resultante não apenas do acúmulo de conhecimento prático e especulativo, mas também das redes clientelares constituída por esses músicos. Essas redes clientelares, fomentadoras inclusive dos trânsitos dos músicos à metrópole, eram responsáveis também por um subjetivo controle do ofício da música em grande parte dos setecentos, ao mediar a atuação dos músicos sob suas proteções. Entretanto, na segunda metade do século XVIII, ocorreu um aumento no número de músicos e uma redução dos serviços para com essas redes clientelares, decorrente das políticas econômicas das reformas pombalinas, o que resultou na necessidade da organização e controle do ofício da música na vila do Recife, acontecimentos que impulsionaram a constituição da Irmandade de Santa Cecília do Recife. Assim, ao construirmos os esboços das cinco trajetórias com suas redes de relações, tendo atenção ao contexto sociocultural desses músicos, conseguimos extrair e aprofundar questões subjetivas de possíveis práticas normativas musicais e sociais, possibilitando contribuir e avançar nos estudos musicológicos brasileiros, no sentido de uma maior compreensão dos músicos e das práticas musicais setecentistas da América Portuguesa.

Palavras-chave: Músicos. Recife e Olinda. Século XVIII. Redes Clientelares. Trânsitos. Ofício da música.

ABSTRACT

This thesis studies the music craft in the villages of Recife and Olinda throughout the 18th century. Departing from an ethnomusicological perspective on this social space allied with an attention to "native" concepts, we propose to cover the trajectories of five musicians and their professional networks as well as their musical practices in the sociocultural context of these colonial villages. Thus, we can perceive the coexistence of diverse cultural and performative compatibilities of these musical practices with the center of the Portuguese Empire, as a result of the frequent transits and communications of musicians on both sides of the Atlantic. These transits clarify the frequent presence in the metropolis of musicians transited from the captaincy of Pernambuco tied to a strong clientele composed of local wealthy merchants and merchants, but also tied to the high nobility and high clergy in Lisbon. In the space of Recife and Olinda we propose to understand how the musicians were articulated around the shares, practices and professional exercise of the music in the highly hierarchized society of the *Ancien Régime*. Thus, we perceive the existence of a "hierarchy of the music craft", resulting not only from the accumulation of practical and speculative knowledge, but also from the clientelistic networks constituted by these musicians. These patronage networks, including the transits of the musicians to the metropolis, were also responsible for a subjective control of the music trade in most of the seven hundred, in mediating the performance of the musicians under their protections. However, in the second half of the eighteenth century, there was an increase in the number of musicians and a reduction of services to these patronage networks, resulting from the economic policies of the Pombaline reforms, which resulted in the need to organize and control the music craft in the village of Recife, events that resulted in the formation of the Brotherhood of Santa Cecilia of Recife. Thus, in constructing the sketches of the five trajectories with their networks of relationships, taking into account the sociocultural context of these musicians, we were able to extract and deepen subjective questions of possible musical and social normative practices, making possible to contribute and advance in Brazilian musicological studies, towards a greater understanding of musicians and eighteenth-century musical practices in Portuguese America.

Keywords: Musicians. Recife and Olinda. 18th century musical practices. Clientele networks. Transits.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Mapa de Olinda, c. 1665, Johannes Vingboons.....	24
Figura 2: Mapa do Recife (freguesias de São Pedro Gonçalves, Santo António, Boa Vista), século XVIII, S/a.	27
Figura 3: Porto do Recife, século XIX, Emil Bauch.	30
Figura 4: Gravura do antigo Colégio dos Jesuítas do Recife, c. 1863, Luís Schlappriz.	32
Figura 5: Igreja de São Pedro Gonçalves (Corpo Santo), c. 1852, Emil Bauch.....	37
Figura 6: Prospecto da vila do Recife, padre José Caetano, 1759.....	56
Figura 7: Himno O`Penha parte de violoncelo, séc. XVIII, Luiz Alvares Pinto. (Cópia século XIX?).	63
Figura 8: Mandatum a 5ª Santa a 3 vozes, parte de tenor, composição atribuída a Luiz Alvares Pinto pelo Pe. Jaime Diniz, séc. XVIII. (Cópia séc. XIX?).	63
Figura 9: Frontispício do Dicionário Pueril..., 1784, Luiz Alvares Pinto.....	72
Figura 10: Frontispício do tratado Muzico e Moderno Systema de Solfejar..., 1776, Luiz Alvares Pinto.	77
Figura 11: Frontispício da Missa na Festividade do Corpo de Deus, 1772, Cônego Caetano da Silva.	79
Figura 12: Lisboa antes do terremoto de 1755, Séc. XVIII, atribuído a Francisco Zuzarte. Coleção do Museu de Lisboa.	95
Figura 13: Pintura no teto da sacristia do Convento de São Francisco de Olinda, Séc. XVIII, S/a. Foto do autor.....	102
Figura 14: Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, séc. XX, S/a.....	108
Figura 15: Igreja de Nossa Senhora do Livramento na Litografia do "Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes", 1878, Franzh H. Carls.	117
Figura 16: Imagem de Santa Cecília na Igreja de Nossa Senhora do Amparo de Olinda, c. 1797, atribuída a João José Lopes da Silva. Foto do autor.	133
Figura 17: Representação de Santa Cecília, séc. XVIII, atribuída ao mestre João de Deus Sepúlveda. Igreja de Santa Tereza - Ordem Terceira do Carmo do Recife. Foto do autor.....	138

ABREVIATURAS E SIGLAS

AHU	Arquivo Histórico Ultramarino
AJLC	Arquivo Dom José Lamartine/Cúria Metropolitana de Recife e Olinda
ANTT	Arquivo Nacional da Torre do Tombo
BNB	Biblioteca Nacional do Brasil
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
Cx.	caixa
Env.	envelope
fl.	folha, fôlio
IAHGP	Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano
IHGB	Instituto Histórico Geográfico Brasileiro
IPHAN	Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IRB	Instituto Ricardo Brennand
ms.	manuscrito
OTSF-REC	Ordem Terceira de São Francisco do Recife
PJD	padre Jaime Diniz
S/a	sem autor
S/c	sem cota
Séc.	século
S/d	sem data
v.	verso
Vol.	volume

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. DOUTOS MESTRES, MÚSICA E O ESPAÇO SOCIAL.....	23
1.1 Entre mazombos e mascates	23
1.2 Doutos mestres de "summa graça e destreza"	31
1.3 "Famoso professor desta harmonica faculdade"	47
1.4 "Extimações de primeira grandeza"	55
2. MÚSICOS E SUAS REDES DE COMPARTILHAMENTO SOCIAL	70
2.1 Práticas musicais locais e suas redes clientelares	70
2.2 Músicos e seus trânsitos locais e ultramarinos	84
3. COMPATIBILIDADES E AUTONOMIA DAS PRÁTICAS MUSICAIS	99
3.1 Intercâmbios de práticas musicais no trânsito Atlântico	99
3.2 Reformas pombalinas e seus impactos locais no exercício profissional da música.....	107
4. A ORGANIZAÇÃO DE UM OFÍCIO	116
4.1 Hierarquias e compartilhamentos do ofício da música nas vilas do Recife e de Olinda	116
4.2 Devoção e controle do ofício da música em Recife e Olinda	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS	150
ANEXO.....	169

INTRODUÇÃO

Com um olhar voltado para uma abordagem etnomusicológica de um campo histórico, alinhado com a contribuição de estudos recentes na área da História Cultural com foco na experiência *colonial* pernambucana, propomos nessa dissertação interpretar e compreender as condições do exercício profissional do ofício da música nas vilas do Recife e de Olinda através dos esboços das trajetórias e das "redes de relações" de cinco músicos, pertencentes a duas gerações distintas: Ignácio Ribeiro Noya (1688-1773), Jerônimo de Souza Pereira (168?-?), António da Silva de Alcântara (1711-?), Luiz Alvares Pinto (c.1719-c.1791), Manoel de Almeida Botelho (1721-?).

O presente estudo situa-se na linha de pesquisa do Grupo de Estudos Musicais-GEM/UFRGS "Etnomusicologia em Fundos Históricos". Como tal, advém da proximidade empírica, teórica e metodológica consignada nos trabalhos desenvolvidos pela professora orientadora responsável pelo mesmo (LUCAS, 1990; 1996; 1998; 2001; 2012). Nestes trabalhos Lucas propõe uma abordagem teórico-metodológica interdisciplinar de fontes musicais e históricas, ampliando assim o campo interpretativo do objeto/matéria musical disperso em fontes heterogêneas e fragmentadas. A partir da combinação analítica de fragmentos documentais, Lucas trabalha com a noção de "rede de relações" em determinado espaço-tempo, o que permite cruzar informações de músicos com outros agentes sociais próximos a eles com o intuito de se buscar "o significado cultural das práticas musicais" (LUCAS, 2001, p. 36).

Assim, ao apontar a importância de se traduzir, pela etnomusicologia, relatos históricos invisibilizados pela noção de "fontes extra-musicais", de se examinar as categorias musicais "nativas" e seus contextos de uso, nestes relatos, a autora opõe-se ao senso comum que trata a produção musical do período colonial como sendo de menor relevância, concepção nascida de "esquemas generalizadores", propiciados por uma construção narrativa guiada apenas pelo contexto da História da Música Ocidental (1996, p. 88). Esses são os pontos norteadores da construção do presente objeto de pesquisa.

Construir, interpretar e compreender as "redes de significados" a partir dos esboços das trajetórias desses cinco músicos selecionados dentro de um universo sabidamente mais abrangente é o desafio maior desta dissertação. No decorrer da pesquisa foram sendo identificadas, além das questões subjetivas a partir das interações documentais, várias contribuições factuais inéditas para a montagem das trajetórias dos músicos escolhidos.

Essas trajetórias foram construídas a partir da proposta conceitual do sociólogo Pierre Bourdieu, que lembra que, ao propormos uma interpretação de trajetórias sociais, devemos ter uma certa vigilância epistemológica ao analisar os agentes individualmente ou como "hábitos" individuais, ou seja, para não incorreremos no erro de compreender estas análises como esquemas "totalizantes", e sim reconhecer que os cruzamentos, as interpretações e análises desses agentes com outros agentes, dentro de determinado contexto social, podem nos trazer pistas para reconhecermos possíveis práticas "normativas" (2001 p. 189).

Um dos critérios para a escolha dos cinco músicos, que são a base da presente construção narrativa, foi a sua reiterada presença em fontes primárias e secundárias em associação com diversos agentes sociais que compunham suas redes de relações (profissional, clientelar, parentesco), em comparação a outros músicos. Desses cinco músicos que estavam ligados à produção musical de Recife e Olinda no marco temporal do século XVIII, dois desses pertenceram a uma geração de músicos nascidos no final do século XVII; os outros três, a uma geração de músicos nascidos por volta das três primeiras décadas dos setecentos. Em outras palavras, a possibilidade de manuseio documental e interpretação das trajetórias dessas duas gerações de músicos foi crucial para compreendermos as múltiplas "faces" das práticas musicais no espaço-tempo proposto nesse trabalho: para compreender as formações dos músicos, suas práticas musicais, os espaços das performances, sua dependência de redes clientelares, o exercício profissional e a estratificação social dos que exerciam o ofício da música no contexto local/translocal das vilas do Recife e de Olinda.

Por outro lado, a construção dessa narrativa cultural apoiada por uma "rede densa de associações factuais" (LUCAS, 2001, p. 37) só foi possível graças aos avanços da historiografia brasileira e portuguesa sobre o Antigo Regime, contribuindo elas com importantes ferramentas conceituais para compreendermos as categorias nativas dos músicos setecentista das vilas do Recife e de Olinda. Para aprofundar a compreensão dessas ferramentas conceituais cursamos no primeiro semestre de 2017 a disciplina *Poder e Governabilidade: da América Portuguesa ao Império do Brasil*, do curso de Pós-Graduação em História da UFRGS, ministrada pelo professor Dr. Fábio Kühn.

Partindo da concepção de Império Português (BOXER, 1969), portanto entendendo a América Portuguesa como extensão de Portugal inclusive culturalmente, conseguimos identificar certa compatibilidade estético/performativa das práticas musicais e das práticas sociais dos músicos no império nos dois lados do Atlântico, na contramão da conhecida tese da "defasagem" cultural. Essa hipótese ganha fôlego com o conceito de "monarquia

corporativa" proposto pelo historiador português António Manuel Hespanha, na qual o monarca português dividia o espaço político com os poderes inferiores e superiores (2010, p. 46). Nesse sentido, os poderes locais estavam em constante comunicação com a corte, igualmente buscando replicar os hábitos cortesãos da metrópole, inclusive das práticas musicais e do mecenato.

Essas concepções do Império Português no Antigo Regime serviram para conseguirmos compreender, além dos agentes e suas práticas sociais, os contextos socioculturais das vilas do Recife e Olinda onde os músicos estavam inseridos e situar o perfil e as constantes comunicações desses músicos e das suas "redes clientelares" (XAVIER; HESPANHA, 1998) com outros contextos. Hespanha (2008) lembra que a sociedade do Antigo Regime português era altamente hierarquizada e regida por um forte senso de "ordem", resultando na restrição da mobilidade social de alguns segmentos no Império Português que dependia da "graça" do monarca e não da fortuna acumulada para o exercício dessa mobilidade. Contudo, o contexto da América Portuguesa, como bem lembra Fragoso, era regido para além do poder jurisdicional, pelas "práticas costumeiras" (FRAGOSO, 2010). Neste sentido, tentamos nessa pesquisa questionar os esquemas generalizantes, inclusive em relação ao contexto político e sociocultural em que os músicos e seus pares atuaram, contando com importantes contribuições da recente historiografia pernambucana, notadamente aquela derivada das significativas contribuições de Evaldo Cabral de Mello.

O historiador João Fragoso ao analisar os potentados setecentistas do Rio de Janeiro e São Paulo percebeu, dentro da concepção corporativa da sociedade portuguesa do Antigo Regime, a existência de uma "estratificação social costumeira" fomentada não apenas pela fortuna desses potentados, mas também pelas constantes negociações entre "conquistadores, escravos e forros" (FRAGOSO, 2010, p. 260). Portanto, avançando para as singularidades do contexto da América Portuguesa e expondo uma lógica de práticas costumeiras do sistema social, mostrando que longe dos olhos do poder jurisdicional "a vida nessa América foi organizada no âmbito do poder local" (Op. Cit., p. 264). Desse modo, conseguimos perceber que existia a possibilidade de inserção e sutil ascensão social dentro desse contexto local, inclusive dos agentes sociais que tinham as artes liberais e até as mecânicas como ofício, bem como dos comerciantes e mercadores locais que constituíam as redes clientelares desses músicos. Como o objeto desta pesquisa se situa em um espaço-tempo estranho à nossa sociedade contemporânea, ele requer constantemente vigilância para não tropeçarmos em anacronismos e generalizações das práticas sociais locais, segundo lembra Lucas:

O estranhamento é um procedimento norteador do tratamento do material empírico, mesmo em se tratando de uma pesquisa em fundos documentais, em que não existe interface e interação com sujeitos "ao vivo"; partimos da premissa que iremos ao encontro de uma cultura musical desconhecida, portanto iremos descrevê-la e comentá-la segundo os parâmetros técnico-estéticos apropriados para os códigos musicais em voga no período (2001, p. 37).

Dessa maneira, dando atenção aos conceitos nativos, conseguimos perceber e compreender diversas questões a partir dos esboços das trajetórias dos cinco músicos e suas redes; algumas dessas questões, selecionadas e aprofundadas nessa pesquisa, outras que serão aprofundadas oportunamente. Partindo desse pressuposto, a abordagem histórica e etnomusicológica do objeto de pesquisa propiciou uma visão diferenciada das práticas musicais, mais aberto a interpretações e indagações, que permitiram avançar em direção a questões musicológicas difíceis de serem percebidas de outra forma.

O restante da revisão da literatura de caráter historiográfico e musicológico pertinente ao objeto, foi organizada em cinco categorias 1) As crônicas de autores que trazem testemunhos diretos sobre os músicos e a produção musical de Recife e Olinda no século XVIII; 2) Os trabalhos pioneiros da musicologia brasileira por Francisco Curt Lange, Regis Duprat e Pe. Jaime Diniz; 3) Os trabalhos musicológicos e históricos brasileiros mais recentes sobre a música e a sociedade colonial de Recife/Olinda no século XVIII; 4) Os trabalhos de história pernambucana mais antigos; 5) Os trabalhos musicológicos portugueses mais recentes.

Na primeira, destaca-se a crônica *Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco* (1757) do beneditino Domingos do Loreto Couto (1696 – 1762). Nessa crônica, além de nos oferecer a sua visão sobre o contexto sociocultural de Recife e Olinda da primeira metade do século XVIII, Couto oferece também algumas informações valiosas acerca dos músicos pernambucanos com quem conviveu e das práticas musicais que presenciou. Outra importante fonte documental é o *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* escrito na segunda metade do século XVIII em Portugal, pelo músico da Orquestra da Câmara Real Portuguesa José Mazza (?-1797). Essa obra traz fragmentos biográficos sobre um significativo número de músicos oriundos do Brasil e em particular de Pernambuco, e oferece, assim, pistas para cruzamentos de suas trajetórias. Destacamos também o *Diário do Governador Luís José Correa de Sá*, outro importante testemunho ocular do contexto sociocultural das vilas do Recife e Olinda entre 1749-1756, através do qual encontramos o registro de inúmeras festas e celebrações que contavam com profissionais da "arte da música". As notas do governador

também são exemplares em registrar as constantes comunicações de Recife com as várias localidades do Império Português, os constantes trânsitos ultramarinos que faziam do porto de Recife importante entreposto marítimo, comercial, cultural e humano.

Na segunda categoria, destacam-se os trabalhos de Francisco Curt Lange *Documentação musical pernambucana*, resultante da pesquisa nos documentos sobre a cidade de Recife e Olinda no Arquivo Histórico Ultramarino (LANGE, 1979) e *A organização musical durante o período colonial brasileiro*. Neste último, Lange defende a tese de que o ofício da música em Recife e Olinda, na primeira metade do século XVIII, serviu como meio de ascensão social para a “gente da terra”, principalmente, os mulatos (LANGE, 1966, p. 20). Do musicólogo Regis Duprat e Nise Obino, importante citar o artigo *O estanco da música no Brasil colonial*, que discorre a respeito das manobras e conflitos gerados entre autoridades civis, eclesiásticas e mestres de capela no controle do monopólio do exercício profissional da música (OBINO e DUPRAT; 1968). As publicações do Pe. Jaime Diniz representam os trabalhos mais densos em termos de pesquisa em fontes primárias a respeito dos músicos de Recife e Olinda, ressaltando-se os três volumes da coleção *Músicos pernambucanos do passado* (DINIZ, 1969; 1971; 1979). Desses trabalhos, destacam-se as fontes documentais e musicais inéditas reveladas por Diniz, que complementaram a biografia e o conhecimento da obra do compositor e teórico recifense, Luiz Álvares Pinto (c.1719-c.1791), bem como de outros músicos contemporâneos seus.

Na terceira categoria, foram consultadas pesquisas acadêmicas da área de História (SOUZA, 2002; 2007; MEDEIROS, 2009; PEREIRA, 2009; DIAS, 2010; MARQUES, 2010; CRISPIN, 2011; LISBOA, 2011; SILVA, 2011; CHITUNDA, 2014; CURVELO, 2014; MELO, 2014; MOURA, 2014; NETO, 2014; SILVA, 2014a; SILVA, 2014b; BARBOSA, 2015; BEZERRA, 2016; MACHADO, 2016) e em Musicologia (SILVA, 2014; NEVES, 2016; RÖHL, 2016; DIAS, 2017), que abordam vários aspectos da produção musical do Recife e de Olinda no período desse estudo. Dos trabalhos da área de História, destacamos a pesquisa do historiador George Félix Cabral de Souza, *Elite y ejercicio de poder en el Brasil colonial: la cámara Municipal de Recife (1710-1822)*, importante estudo prosopográfico da elite colonial recifense, na qual o autor se propôs a construir e compreender o perfil (origens, parentescos, atividades econômicas) dos “homens bons” ocupantes dos cargos da Câmara Municipal da vila do Recife; destaca-se também a pesquisa de Andrea Dias, centrada nos aspectos simbólicos e de poder na festa de São Gonçalo Garcia, ocorrida na vila do Recife por volta de 1745. Na perspectiva da História Cultural, a autora aponta a organização desta festa

como representação das conquistas sociais dos mulatos no Recife, sendo essa representação uma demonstração do capital simbólico e cultural desse segmento social.

Das pesquisas musicológicas recentes, destaca-se a tese de doutorado de Alexandre Röhl, que analisa o tratado *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem confusão*, escrito por Luiz Álvares Pinto em 1776. Além de estabelecer o ineditismo do conteúdo teórico-musical desta obra de Luiz Álvares Pinto, Röhl também traz novas informações biográficas sobre o músico recifense, contribuindo assim com pistas relevantes a respeito não apenas do compositor, mas também das redes clientelares de Recife e Lisboa acionadas pelos músicos pernambucanos no século XVIII.

A quarta categoria é constituída pela revisão das pesquisas de história pernambucana mais antigas, destacando-se entre seus autores: Pereira da Costa (1900; 1903; 1924; 1953; 1954; 1982), Fernando Pio (1937; 1957; 1961; 1973; 1994), José António Gonçalves de Mello (1954; 1955; 1956; 1957; 1981a; 1981b; 1983a; 1983b; 1984; 1986; 2001), José Luiz da Mota Menezes (1985; 1988), além dos relatos históricos do memorialista António Joaquim de Mello (1856; 1895). Trabalhos indispensáveis, que, além de complementarem a pesquisa com fontes e informações factuais, também propiciaram uma maior compreensão do contexto local/regional.

Um quinto e último tópico, dentro da concepção de América Portuguesa, portanto situando os músicos como luso-brasileiros, consultamos, além das contribuições historiográficas portuguesas já mencionadas, as recentes pesquisas musicológicas pertinentes ao nosso objeto de pesquisa, dentre essas: Brito (1989; 1992); Nery (1999; 2001; 2006); Lessa (2001); Fernandes (2003; 2005; 2010; 2012; 2013); Moreira (2007); Silva (2008b; 2016); Freitas (2012). A revisão da literatura das pesquisas musicológicas portuguesas se situa no aporte teórico e metodológico proposto pela linha de pesquisa "Etnomusicologia em Fundos Históricos" do GEM/UFRGS, no sentido do diálogo mais intenso das pesquisas musicológicas feitas no Brasil e em Portugal (LUCAS, 1990). Esse tipo de abordagem propiciou uma visão ampla das práticas musicais setecentistas e um maior entendimento dos significados dessas práticas no contexto regional/local o qual nos propomos pesquisar.

A partir da revisão da literatura aqui descrita, foi possível mapear e rastrear informações de um significativo número de músicos envolvidos diretamente com a prática profissional do ofício da música em Pernambuco no século XVIII. Esses nomes complementaram a lista de músicos localizados nas fontes documentais no decorrer das nossas pesquisas de campo, somando cerca de 120 nomes diretamente ligados ao exercício

profissional da "arte da música" só nas vilas de Recife e Olinda nos setecentos. A revisão da literatura propiciou também "uma descrição densa" (GEERTZ, 2008) da narrativa no sentido de se alcançar, tanto quanto possível, uma maior compreensão das práticas musicais e do seu enraizamento sociocultural. Graças à identificação desse significativo número de músicos, a presente pesquisa pode aprofundar o significado das cinco trajetórias musicais, com suas "redes de relações clientelares", no contexto urbano de Recife e Olinda ao longo do século XVIII.

Partindo de uma revisão bibliográfica sobre o trabalho arquivístico e as diferentes tipologias das fontes históricas (BACELLAR, 2005; CASTRO, 2008), empreendeu-se uma primeira pesquisa de campo que teve como objetivo principal mapear as condições de acesso a alguns arquivos públicos e privados do Recife e de Olinda. Essa primeira pesquisa de campo ocorreu entre os meses de julho e agosto de 2016, sendo visitadas 21 instituições entre igrejas, arquivos e museus. Dentro os locais pesquisados, sete instituições tinham partituras manuscritas; quatro tinham partituras anônimas do século XVIII; 12 tinham documentação do século XVIII de interesse musical; e em sete não foram localizadas documentações de interesse para a pesquisa. Pelo observado, dentre esses arquivos, o que apresenta uma documentação mais substancial, por agregar os papéis de várias paróquias e irmandades de Recife e Olinda, é o Arquivo Dom José Lamartine (Cúria Metropolitana de Olinda e Recife).

Em função do trabalho de campo arquivístico, foi realizada uma revisão bibliográfica do método etnográfico (LAPLANTINE, 2004; BEAUD; WEBER, 2007; SEEGER, 2008; MAGNANI, 2009) à luz da "etnografia dos arquivos", a qual consiste em criar uma interação dialógica e ética com os arquivistas, funcionários e bibliotecários que são responsáveis pelos arquivos, uma vez que eles são conhecedores daqueles espaços e podem facilitar ou dificultar a localização dos documentos e até mesmo a posterior inserção nos mesmos e em outros arquivos (CASTRO, 2008). Nas primeiras visitas de campo, os nossos colaboradores foram responsáveis por criar uma rede de contatos expandindo três vezes mais a quantidade de arquivos que seriam consultados, portanto, facilitando novas informações e o acesso aos vários arquivos públicos e privados de Recife e Olinda. Nessas interações de campo registramos inúmeros relatos pelos nossos colaboradores da destruição ou perda de vários tipos de fontes e documentos históricos, inclusive de partituras musicais.

Em nosso pré-campo, realizamos contatos com algumas das instituições do Recife e Olinda, para solicitar permissão de acesso, além de realizarmos uma formação no curso de paleografia, no Centro Histórico Santa Casa em Porto Alegre, para dar conta da leitura e

transcrição da documentação manuscrita setecentista que seria consultada. No decorrer de nossa primeira pesquisa de campo, nos deparamos com desafios como a restrição de acesso em duas das instituições, uma pública e a outra privada, necessitando acionar alguns colaboradores para a inserção e consulta das documentações desses arquivos, resultando em um desses casos em constantes negociações e mediação de outros colaboradores. Ambos os arquivos concederam permissão de acesso e manuseio da documentação em nossa segunda e terceira pesquisa de campo, acesso concedido pela interação dialógica e ética com todos os colaboradores.

Com esta primeira prospecção de campo, mais a revisão bibliográfica, redigimos, durante o semestre 2016/2, uma primeira monografia para sistematização de dados e testagens analíticas, com a intenção de identificar a incidência de nomes de músicos (mestres, estudantes, compositores, instrumentistas) e de instituições/eventos (possíveis espaços de formação e atuação musical). Com os dados coletados na mencionada monografia, foram construídas várias tabelas que nos ajudaram a mapear os músicos, suas redes clientelares e suas práticas musicais em Pernambuco e em Portugal. Disto resultou também a identificação de um significativo número de músicos até então desconhecidos na literatura. Outra importante estratégia para a construção do objeto de pesquisa, foi a elaboração de um croqui, espécie de cartografia dos espaços seculares e religiosos de performance musical das vilas de Recife e de Olinda, portanto, uma forma de acompanhar os trânsitos e circulações cotidianas dos músicos nas igrejas, irmandades, palácios, espaços públicos e residências das suas redes clientelares.

As sucessivas discussões e revisões desses trabalhos (monografia, tabelas e croqui) com minha orientadora, serviram para delinear o nosso objeto de pesquisa e seus possíveis desdobramentos e interpretações, bem como delimitar as documentações que foram consultadas na segunda e terceira pesquisa de campo, que ocorreram respectivamente em janeiro-fevereiro e julho-agosto de 2017. Nesta fase, passamos a realizar os cruzamentos documentais com outra importante fonte primária de apoio a esta pesquisa: os documentos manuscritos referentes à capitania de Pernambuco existentes no Arquivo Histórico Ultramarino em Lisboa e disponibilizados para consulta no site da Biblioteca Nacional do Brasil (Projeto Resgate Barão do Rio Branco).

As pesquisas de campo realizadas nos arquivos de Recife e Olinda sinalizam uma grande quantidade de documentação ainda por ser pesquisada e com grande potencial para os estudos etno/musicológicos. Porém, grande parte dessa documentação carece de tratamento

arquivístico adequado (higienização, organização e catalogação), estando significativa parcela das fontes inacessíveis para consulta, decorrente do estado crítico dos documentos. Outras instituições, como por exemplo o Arquivo Dom José Lamartine (Cúria Metropolitana de Olinda e Recife), estão em processo de organização da sua documentação, sendo no momento impossível acessá-la em sua totalidade.

As fontes histórico-documentais a que tivemos acesso durante a pesquisa, indicam a descontinuidade e ausência de um corpus documental seriado referente às práticas musicais locais. Entretanto, entendemos nesta pesquisa que a descontinuidade e fragmentação das fontes não são empecilhos para avançarmos nas pesquisas musicológicas no Brasil. Nesse sentido, como estratégia de pesquisa, propusemos, a partir dessas fontes documentais fragmentadas e descontínuas — pesquisadas nos arquivos físicos e digitais e complementadas com fontes secundárias referentes à música setecentista do Recife e de Olinda, principalmente das pesquisas realizadas pelo Pe. Jaime Diniz — construir esboços das trajetórias dos cinco músicos, Ignácio Ribeiro Noya, Jerônimo de Souza Pereira, António da Silva Alcântara, Manoel de Almeida Botelho e Luiz Álvares Pinto, músicos que apresentam maior quantidade de registros documentais, e, desses exemplos, conseguimos extrair algumas questões para avançarmos na compreensão do ofício da música nas vilas do Recife e Olinda ao longo do século XVIII.

Das documentações consultadas no Arquivo Dom José Lamartine (Cúria Metropolitana de Olinda e Recife), destacamos a coleção da Irmandade de Santa Cecília do Recife, que congregou desde 1787 vários músicos e mecenas; destacamos também a coleção da Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife, além das documentações de outras irmandades setecentistas. No Instituto Ricardo Brennand, consultamos a importante coleção musicológica do Pe. Jaime Diniz, entre as várias documentações, focamos na análise cuidadosa dos cadernos, pastas e fichamentos, todos esses com transcrições de documentações de várias instituições, que constituem importantes fragmentos factuais, alguns inéditos, os quais Diniz não teve tempo para publicar. Destacamos também as cartas trocadas com outros musicólogos trazendo pistas para localização de alguns arquivos e documentações. Outra documentação que também consultamos foram os livros da Ordem Terceira de São Francisco do Recife, com destaque para os livros de *Receitas e Despesas* dessa instituição, os quais revelam importantes fragmentos da atuação dos músicos setecentistas. Igualmente consultamos as diversas documentações das Irmandades do Recife e Olinda depositadas no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)-Recife.

Por fim, salientamos que neste trabalho optamos, nas transcrições das fontes manuscritas, atualizar a ortografia a fim de conferir maior fluidez à construção narrativa. Foram também apresentadas ao longo do texto imagens que dialogassem com o contexto cultural descrito, sobretudo iconografias de diversas imagens de Santa Cecília espalhadas pelos templos de Recife e Olinda, as quais evidenciam a preeminência dos músicos e suas práticas na sociedade de então.

A estrutura desta dissertação foi organizada em quatro capítulos. No primeiro capítulo *Doutos mestres, música e o espaço social*, delineamos o contexto histórico e sociocultural das vilas do Recife e Olinda para compreendermos os espaços de atuação dos cinco músicos pesquisados e de suas redes; seguimos nesse capítulo com a construção das cinco trajetórias desses músicos, apresentando suas principais facetas, projetos, mudanças de projetos e os principais cruzamentos com suas "redes de relações" ao longo dos setecentos. Desse modo, nesse primeiro capítulo mapeamos a trajetória desses músicos e de suas práticas sociais e musicais no tempo-espaço translocal, com a intenção de interpretar o material histórico e dele extrair tópicos e questões para serem aprofundadas nos capítulos seguintes.

No segundo capítulo, *Músicos e suas redes de compartilhamento social*, interpretamos os esboços das trajetórias dos cinco músicos cruzando com suas redes de relações, que propiciaram identificar múltiplas questões e "redes de significados" (LUCAS, 1998, p. 72) a partir desses cruzamentos. No subcapítulo *Práticas musicais locais e suas redes clientelares*, inicialmente propomos compreender como eram constituídas as "redes clientelares" (XAVIER; HESPANHA, 1998) locais, identificar o perfil dessas redes que fomentavam os músicos e as práticas musicais nas vilas do Recife e Olinda no século XVIII. Essas redes clientelares funcionavam como importantes ferramentas para o exercício profissional da música e sutil ascensão social dos músicos na hierarquizada sociedade do Antigo Regime. Em seguida, no subcapítulo *Músicos e seus trânsitos locais e ultramarinos*, apresentamos como as redes clientelares desses músicos não se limitavam apenas ao contexto local de Recife e de Olinda, mas tocavam no centro do Império Português, exemplificando as constantes comunicações e trânsitos locais e ultramarinos dos músicos recifenses e olindenses com a metrópole e outras localidades da América Portuguesa.

No terceiro capítulo, *Compatibilidades e autonomia das práticas musicais*, ao interpretarmos os esboços das trajetórias dos cinco músicos, seus trânsitos ultramarinos e os hábitos cortesãos das suas redes clientelares, conseguimos identificar exemplos da existência

de certa compatibilidade das práticas musicais locais com a metrópole em grande parte dos setecentos. Nesse sentido, no subcapítulo *Intercâmbios de práticas musicais no trânsito Atlântico*, mapeamos a existente compatibilidade estético/performática das práticas musicais e de formação com a metrópole, que foi sendo gradativamente modificada na segunda metade dos setecentos decorrente principalmente das reformas pombalinas, dando lugar ao desenvolvimento da autonomia local dessas práticas, tema do item *Reformas pombalinas e seus impactos locais no exercício profissional da música*.

No quarto capítulo, *A organização de um ofício*, propomos compreender as condições do exercício profissional do ofício da música nas vilas de Recife e Olinda ao longo dos setecentos. No primeiro subcapítulo, *Hierarquias e compartilhamentos do ofício da música nas vilas do Recife e de Olinda*, percebemos a existência de uma hierarquia do ofício da música propícia a mobilidades dentro do "estrato social do meio", do qual os agentes sociais das artes liberais faziam parte. Por esta via, o ofício da música servia de inserção e sutil ascensão social no contexto local pesquisado. Na sequência da discussão, concluímos com o subcapítulo *Devoção e controle do ofício da música em Recife e Olinda*, no qual tentamos elucidar os motivos que resultaram na criação da Irmandade de Santa Cecília do Recife e de sua devoção na vila de Olinda, bem como compreender a importância dessa instituição nos seus anos iniciais na vila do Recife para com o ofício da música.

Conforme acima descrito, a proposta dessa pesquisa é de lançar um olhar etnomusicológico sobre um objeto histórico; propor questões e hipóteses que levem em consideração as interações sociais e práticas musicais dos músicos e demais agenciadores das vilas de Recife e de Olinda no século XVIII, a fim de situar esses agentes sociais e suas práticas no seu contexto sociocultural e chegar a uma nova compreensão musicológica do que era o "ofício da música" nas vilas de Recife e Olinda no período proposto. Esperamos assim contribuir com um novo olhar sobre o passado histórico-musical pernambucano, abrindo perspectivas para novas pesquisas etno/musicológicas.

1. DOUTOS MESTRES, MÚSICA E O ESPAÇO SOCIAL

1.1 Entre mazombos e mascates

Em 1709 a poderosa Ordem Terceira de São Francisco do Recife¹, que congregava a elite mercantil recifense, também conhecida pejorativamente pelos olindenses como mascates, se preparava para a realização da sua primeira procissão de cinzas na quaresma desse ano. Em sua crônica *Narração Histórica das Calamidades de Pernambuco*, o médico-cirurgião Dr. Manuel dos Santos (1672-1740) escrevia que os terceiros do Recife "havia anos, tinham vontade de fazer a dita procissão, como em toda parte se fazia, e até na mesma cidade [de Olinda] com muita penúria e menos irmãos; para o que mandaram a Lisboa preparar imagens, as quais lhe enviaram com toda perfeição acabadas no ano de 1708 [...]" (SANTOS, 1986, p. 20). Ao chegarem do reino as ditas imagens e os paramentos, os terceiros do Recife trataram de organizar a saída da procissão, mas os seus confrades da Ordem Terceira de Olinda, muitos deles, nobres da terra e membros do cabido da Sé de Olinda, decidiram proibir a saída da procissão do Recife, com "o pretexto de que o Recife se reputava por termo da cidade [de Olinda]; e que além disso, como ficava apartado dela menos de uma légua, não permitia se fizesse nela a procissão no mesmo dia em que na cidade, sendo sua cabeça, se fazia" (Op. Cit., p. 20). Inconformados, os recifenses recorreram afirmando que por medição Recife ficava a mais de uma légua da cidade de Olinda, dessa maneira o cabido da Sé de Olinda, receoso de que os terceiros de São Francisco do Recife não obedecessem a proibição, impuseram, segundo o Dr. Manuel dos Santos, a excomunhão aos que participassem e ajudassem a dita procissão do Recife (Op. Cit., p. 21).

O caso da proibição da procissão de cinzas do Recife pelo cabido da Sé de Olinda está imerso em uma série de restrições que o poder local, até então majoritariamente dirigido pela nobreza principal da terra de Olinda, impunham aos ricos mascates recifenses². O episódio traz muitas pistas para compreendermos o clima tenso das relações entre as elites de Olinda

¹ Segundo o historiador Fernando Pio, a Ordem Terceira de São Francisco do Recife foi fundada em 12 de junho de 1695, sendo seu primeiro ministro o padre Antônio Alves Pinto. A criação dessa confraria se deu após diversas petições encaminhadas e rejeitadas pelo alto clero da capitania de Pernambuco em anos anteriores.

² A nobreza principal da terra era composta na sua maioria por senhores de engenhos, também conhecidos como "mazombos", que reivindicavam a primazia da povoação da capitania de Pernambuco, e também da sua participação na guerra da Restauração Pernambucana, que ocasionou a retirada dos holandeses em 1654. Na virada do século XVII para o século XVIII, essa nobreza da terra tinha o controle político, mas estava tentando se reestabelecer economicamente. Já a elite comercial e mercantil do Recife, também conhecida pejorativamente nos setecentos como mascates, detinha significativa estabilidade econômica em fins do século XVII inícios do século XVIII, porém não tinha participação no campo decisório do poder local, ficando as decisões da capitania de Pernambuco a cargo da endividada nobreza da terra, até a primeira década dos setecentos.

(mazombos) e Recife (mascates). Como bem lembrou Evaldo Cabral de Mello, tudo isto não passava de "disputa pelo poder local" (2012, p. 129) e os motivos que resultaram nessa disputa pelo poder local têm sua gênese muitos anos antes, na segunda metade dos seiscentos.

Com a rendição dos holandeses em 1654, os restauradores, principalmente a nobreza da terra, passaram a reivindicar benesses e a retomada de suas terras. Reivindicavam também a reconstrução e retomada da importância da vila de Olinda como sede da capitania de Pernambuco.³ Os holandeses haviam escolhido Recife para instalar sua administração e moradia, por motivos de defesa e por ser uma localidade plana, com topografia similar às suas terras de origem. Nessa localidade desenvolveu-se uma sociedade urbana e potencializou-se o comércio marítimo. Após a retirada dos holandeses do Recife, essa localidade já experienciava um crescimento urbano e econômico considerável em comparação com Olinda.



Figura 1: Mapa de Olinda, c. 1665, Johannes Vingboons.

A antiga nobreza da terra — a açucarocracia — tentou retomar a produção em seus engenhos, mas precisou lidar com uma conjuntura desfavorável com os altos preços dos produtos e da mão de obra escrava. Passaram a tomar empréstimos e a depender cada vez

³ Após as invasões holandesas em 1630, um ano depois a vila de Olinda foi desocupada e incendiada pelos invasores, esses decidiram também instalar a administração e moradias no Recife, proibindo a habitação na vila de Olinda durante todo período de ocupação. Para maiores informações sobre a ocupação holandesa no Nordeste ver: MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Tempo dos Flamengos:** Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil. 4. ed. Recife: Topbooks, 2001.

mais da elite mercantil recifense, que tinha significativo poder econômico em comparação com a velha elite de Olinda. Percebendo seu poder econômico, passaram logo a demandar participação na administração do poder local acentuadamente na virada do século XVII para o XVIII. Representado principalmente pelos Senados da Câmara das vilas da América Portuguesa, o poder camarário estava na capitania de Pernambuco majoritariamente nas mãos da nobreza da terra. Nesse sentido a elite recifense conseguiu em 1703, "graças às manobras dos mascates em Lisboa, onde se encontravam melhor representados que a nobreza da terra", a possibilidade da participação nas eleições municipais da Câmara de Olinda (SOUZA, 2009, p. 40). Entretanto, segundo o historiador George Félix Cabral de Souza, esse episódio gerou muitos conflitos e resistências por parte da nobreza da terra "indicando que o caminho a se tomar para pacificar os ânimos deveria ser o de dar autonomia ao Recife" (Op. Cit., p. 40). Dessa forma, esse foi um dos acontecimentos que impulsionaram anos depois a criação da vila do Recife e consequentemente a sua autonomia administrativa na capitania de Pernambuco.

Em 5 fevereiro de 1710 o bispo Manuel Álvares da Costa passou para a América Portuguesa para tomar posse da sua diocese, e foi-lhe conferida a responsabilidade de entregar ao governador Sebastião de Castro Caldas carta régia que instituía a criação da vila do Recife, conferindo autonomia municipal aos recifenses, portanto independência do poder local olindense. Não imaginava o bispo D. Manuel os conflitos que estavam por surgir entre os recifenses e olindenses após essa ordem régia.

Com a autorização, foi levantado o pelourinho no Recife, símbolo da autonomia municipal. Quatro dias depois de levantarem o pelourinho no Recife, ocorreu a saída da procissão de cinzas, promovida pelos irmãos da Ordem Terceira de São Francisco do Recife (MARQUES, 2010, p. 374), com grandes somas despendidas nessas celebrações como demonstração simbólica do poder dos recifenses. De acordo com Maria Eduarda Marques:

A movimentação aparatosa da procissão das cinzas do Recife, externando pompa e magnificência, em contraste com o estado de penúria da procissão da vila [de Olinda], golpeou a "nobreza da terra" no plano das representações simbólicas, no âmago do seu orgulho e de sua distinção social (Op. Cit., p. 375).

Não demorou para que o novo bispo, que havia autorizado a procissão, mudasse de posição se aliando aos interesses da nobreza da terra, o que resultou nas proibições da saída da procissão de cinzas do Recife nos anos que se seguiram. Dessa maneira a Ordem Terceira de São Francisco do Recife só conseguiu voltar a realizar sua procissão de cinzas em 1720

(PIO, 1957, p. 43). Essa mentalidade conflitante das duas elites pelo poder local perdurou ao longo dos setecentos, e como veremos adiante esses conflitos entre as elites não eram de todo replicados pelos estratos sociais inferiores, de modo que os compartilhamentos entre os músicos de Recife e Olinda eram constantes e independentes dos conflitos dos potentados locais.

A elite olindense, não satisfeita com a autonomia administrativa de Recife, tratou de arquitetar o assassinato do governador Sebastião de Castro Caldas, que tinha boas relações com os mascates. Entretanto, o assassinato fracassou, deixando o governador apenas ferido; depois do ocorrido, Sebastião de Castro Caldas se retirou para a Bahia. A nobreza da terra, com seus regimentos militares, dirigiu-se ao Recife, derrubaram o pelourinho e arrancaram as patentes militares dos recifenses em praça pública, resultando no início do conflito que ficou conhecido como Guerra dos Mascates e perdurou até cerca de 1711.⁴ O bispo D. Manuel assumiu interinamente o governo da capitania de Pernambuco, conseguindo mediar os conflitos entre as elites das duas localidades.

Apesar do bispo D. Manuel Álvares da Costa, em seu governo, conseguir com muita articulação e intervenção régia acalmar os ânimos dos potentados das duas vilas, sua administração da diocese seria interrompida por perseguições do poder local de ambas as vilas, forçando-o a retornar em 1715 a Lisboa e deixando a diocese por longos anos em sede vacante. Esses longos anos de sede vacante foram resultantes de divergências e negociações da corte portuguesa com a cúria romana, em relação às nomeações dos bispos de várias dioceses do Império Português.⁵ Com os impasses resolvidos, o rei D. João V nomeou para o bispado de Olinda D. José Fialho (1724-1738), que buscou reorganizar a diocese. Foi sucedido pelo bispo D. Luís de Santa Tereza (1738-1754), militante do movimento de reforma espiritual que ficou conhecido como jacobea, um programa reformista que "advogava, para o clero e para os seculares, ser fundamental observar os preceitos religiosos do catolicismo e adequar à ética cristã os costumes das populações" (COSTA, 2011, p. 32). Partindo dessa filosofia, o bispo D. Luís de Santa Tereza criou grandes conflitos com o poder local da capitania de Pernambuco e seus modos costumeiros de administrar a capitania, resultando em sua deportação em 1754. Com a retirada desse último, quem assume interinamente, com

⁴ O título de vila do Recife foi concedido por ordem régia do rei D. João V em 1709, ocasionando os levantes da denominada Guerra dos Mascates entre 1710 e 1711, entretanto as rivalidades entre as duas vilas permaneceram em grande parte do século XVIII. Para maiores informações sobre a Guerra dos Mascates ver: MELLO, Evaldo Cabral de. **A fronda dos mazombos: Nobres contra mascates, Pernambuco, 1666-1715**. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

⁵ Para maiores informações sobre as tratativas e nomeações dos bispos do Império Português ver: PAIVA, José Pedro. **Os bispos de Portugal e do Império 1495-1777**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

direito à sucessão, é o bispo Francisco Xavier Aranha (1754-1771); sendo seguido dos bispos Tomaz da Encarnação Costa e Lima (1774-1784); Diogo de Jesus Jardim (1785-1794); e José Joaquim da Cunha Azeredo Coutinho (1795-1802).

Ao longo dos setecentos as cartas enviadas pelos bispos da Sé de Olinda ao Conselho Ultramarino constantemente mencionam Olinda como uma localidade pobre e de poucos habitantes, possivelmente em comparação com a vila do Recife (fig. 2). O bispo D. Luís de Santa Tereza chegou a sugerir a transferência da Sé para o Recife, mas ao que parece foi muito criticado pelos olindenses. Mesmo sem conseguir esse feito, o bispo D. Luís de Santa Tereza construiu em meados dos setecentos um suntuoso palácio na Boa Vista, localidade que facilitava o acesso do prelado tanto para a vila do Recife como para a vila de Olinda, por se encontrar entre as duas vilas. Aparentemente, ao escolher a Boa Vista, essa localidade, que não era tão bem quista nas primeiras décadas dos setecentos, passou a ganhar um outro olhar com a presença do bispo e é de se supor que muitos reinóis, mercadores e alto clero passaram aí a residir.

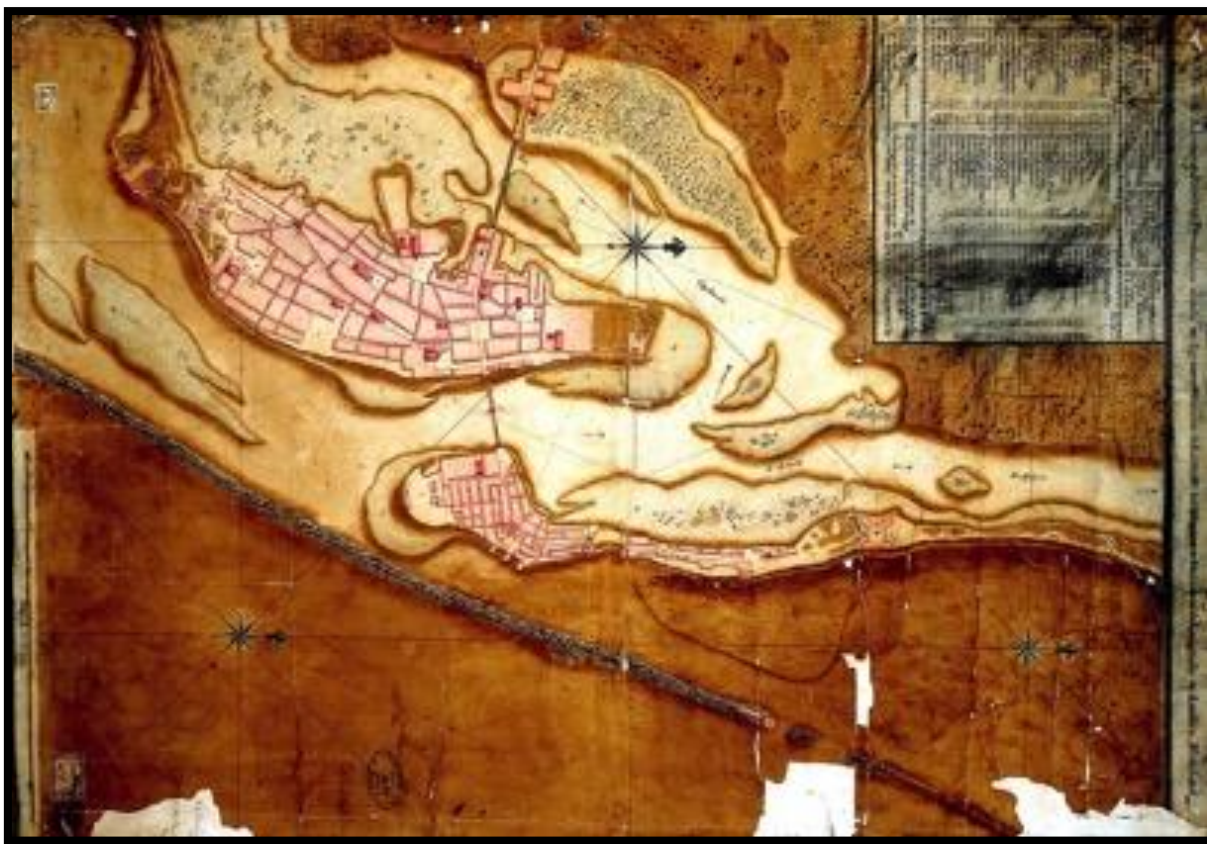


Figura 2: Mapa do Recife (freguesias de São Pedro Gonçalves, Santo António, Boa Vista), século XVIII, S/a.

Parte do que veio a ser a freguesia da Boa Vista foi entregue como benesse régia a Henrique Dias, mestre de campo do terço dos negros e pardos, assim como para seus soldados. Esse mestre de campo lutou nas guerras da Restauração Pernambucana e, após a retirada dos holandeses em 1654, mesmo sendo negro em uma sociedade escravocrata e altamente hierarquizada como a do Antigo Regime, Henrique Dias conseguiu várias benesses régias, inclusive o hábito da Ordem de Cristo, abrindo assim as brechas e possibilidades de ascensão e inserção social para os negros forros e mulatos. Criou-se assim o caminho para o surgimento de uma elite negra e mulata através do recebimento das patentes régias.

As gerações de negros e mulatos que emergiram da Restauração Pernambucana passaram a congregar-se, ao longo dos setecentos, em irmandades religiosas como a de Nossa Senhora do Livramento, Nossa Senhora de Guadalupe, São Gonçalo Garcia, Nossa Senhora do Rosário e outras, visando a sociabilidade, compartilhamentos e assistência mútua. Segundo o historiador Ronald Raminelli "tanto as milícias quanto as irmandades serviam de porta-vozes das aspirações e reivindicações dos negros e mulatos livres. Em suma, as irmandades e as milícias eram as únicas formas de atividade comunal permitida às pessoas de cor na América Portuguesa" (2011, p. 397). Desse modo, os irmãos que congregavam essas irmandades da "gente de cor" constituíram as redes de relações familiares, profissionais e clientelares que fomentavam as possibilidades e os projetos de ascensão e inserção social dos seus irmãos e irmãs. Não é por acaso que os cinco músicos retratados neste estudo mantiveram relações intensas entre si dentro destas irmandades.

Apesar de uma aparente maior possibilidade de ascensão dos mulatos e negros forros dentro do contexto local da vila do Recife e Olinda em comparação com outras localidades da América Portuguesa, será só na segunda metade dos setecentos com as reformas pombalinas, especificamente com o alvará de 1773, que determinou a abolição do estatuto de pureza de sangue (FERNANDES, 2013, p. 28), que se ampliou de forma legalizada uma maior possibilidade de inserção social por parte, principalmente, dos mulatos e negros forros. No caso dos mulatos, esses já estavam inseridos de forma costumeira em boa parcela da administração espiritual e temporal da capitania de Pernambuco. Portanto o alvará só legalizou juridicamente o que já estava ocorrendo.

Segundo António Gonsalves de Mello a população recifense contava em 1710 com cerca de 10.000 habitantes incluindo escravos (MELLO, 1981a, p. 129). As *Descrições de Pernambuco* mencionam que em 1749 a população do Recife aumentou para cerca de 13.000 habitantes sem incluir possivelmente os escravos e menores de 7 anos, portanto apenas os de

comunhão;⁶ da mesma forma, em 1780 em Recife já havia 15.000 habitantes de comunhão (Op. Cit., p. 129). Portanto, o aumento populacional e urbano da vila do Recife ocorria gradativamente. A vila de Olinda, incluindo a Boa Vista, tinha em 1749 cerca de 6.000 habitantes de comunhão⁷ e em décadas subsequentes houve considerável "fuga" e declínio de sua população, ocasionando a sua ruína, segundo os historiadores antigos.

A economia nos setecentos não estava reduzida apenas à produção e à exportação do açúcar, pois esse passou a equiparar-se com a venda de tabaco, couro, algodão e outros produtos denominados como drogas da terra. O comércio exportador destes produtos produziu uma nova elite comercial e mercantil e enriqueceu a velha elite mascate. Dentre eles, muitos vieram a ser os "protetores" dos músicos setecentistas. Muitos desses novos ricos haviam chegado de Portugal ao porto de Recife em fins do século XVII inícios do XVIII e fizeram fortuna na capitania de Pernambuco. O historiador José António Gonsalves de Mello, ao analisar o perfil imigracionista dos vereadores que ocuparam a Câmara do Recife entre 1710-1738, constatou que:

Grande parte desses imigrantes eram de origem modesta e até plebeia, embora em uns poucos casos procedessem de famílias de condições social e econômica um pouco menos modesta. A maioria desses imigrantes procedia de pequenas cidades portuguesas de província, ou de vilas, alguns dos quais de família de atividade rural ou de profissões burguesas muito modestas (1981, p. 135).

Todos esses vereadores estavam ligados aos negócios e empreendimentos da vila do Recife. Essa nova elite comercial e mercantil do Recife estava em constante comunicação com a corte através dos seus cargos de vereança e do poder que era facultado às câmaras municipais de se dirigirem diretamente ao rei. Muitos desses ainda tinham navios para o transporte e comercialização de mercadorias para a metrópole e também para o tráfico negreiro. Dois exemplos com essas características são o mestre de campo José Vaz Salgado, que segundo George Cabral de Souza "era o proprietário de maior fortuna em Pernambuco de meados do século XVIII" (2009, p. 52); e os irmãos João e Luiz da Costa Monteiro, que em meados dos setecentos, entre diversas atividades mercantis, conseguiram certo monopólio da comercialização do couro e atados, tendo em sua fábrica, nas bandas da Boa Vista, 39 escravos.⁸ Como veremos adiante, esses ricos mascates financiaram as práticas musicais e o

⁶ INFORMAÇÃO geral da capitania de Pernambuco (1749). In: **ANAIS da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**, vol. XXVIII. Rio de Janeiro, 1908. p. 407

⁷ Op. Cit., p. 407

⁸ Para maiores informações sobre o mestre de campo José Vaz Salgado ver: SOUZA, George Felix Cabral de. Entre os sertões e o Atlântico. José Vaz Salgado: negócios, família e poder em Pernambuco (século XVIII). In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA ANPUH, 27., 2013, Natal. **XXVII Simpósio Nacional de**

mecenato dos músicos pernambucanos em seus projetos, contribuindo, através dos seus canais de comunicação com a metrópole, para replicar práticas culturais e simbólicas do estilo de vida cortesão.



Figura 3: Porto do Recife, século XIX, Emil Bauch.

Quando em meados dos setecentos a fortuna dos recifenses tornara-se significativa e incontestável, passou-se a cogitar a elevação, de vila, para cidade do Recife. Os camarários da vila do Recife ao encaminharem tal demanda, em carta datada de 28 de junho 1752, ao rei D. José I, nos deixaram um quadro eloquente das condições materiais, sociais e intelectuais que distinguiram a vila do Recife:

[...] a situação, e nobreza da mesma villa, a qual he [quase] toda composta, e cheya de nobres cazas e sumptuosos edifficios magnificos templos popullozos Conventos de religiosos, da Companhia de JESUS, em que tem classes e estudo de gramatica todos os dias em que por privilegios dos senhores Reis Predecessores de Vossa Magestade lhes concederão o graduarem[-se] os estudantes com o grão de Bacharel gozando os privilegios da Universidade, o convento de Relligiozos congregados do Oratorio de São Phellipe Nery, com estudos de Phellozophias, e Theollogiaz em que ensinão tão bem estudantes seculares Convento de Relligiozos de Santo António com estudos também de Phellozophias e Theollogia. Convento de Nossa Senhora do Carmo com relligiozos da Reforma com os mesmos estudos, e Convento de Relligiozos Capuxinhos Italianos, e a Igreja Matriz com varias Igrejas feliais, (...) com numerozo povo que ilustra a ditta Villa que consta de tantos mil fogos, e de trinta mil pessoas e entre ellas muita gente graves Nobres, Ilustre e Ricos e ellustra mais a ditta Villa o Comercio de grande negocio que nella há, por ser porto de mar donde se navega para varias [praças] (...) e nella tem quarteis Reais para os soldados pagos e outros quarteis também reais, e separados para os soldados e gente das Naos Reais [...] (SOUZA, 2009, p. 49).

Nesse relato, Souza lembra que, ao se mencionar 30.000 habitantes, talvez os camarários estivessem se referindo à população total da vila e seus termos (Op. Cit., p. 50). Mesmo assim não deixa de ser significativo o fato de que tal contexto tenha sido propulsor das trajetórias dos músicos que serão apresentadas a seguir.

1.2 Doutos mestres de "summa graça e destreza"

Em fins do século XVII, nasciam Ignácio Ribeiro Noya e Jerônimo de Souza Pereira, dois personagens que marcaram o desenvolvimento da produção musical da capitania de Pernambuco nas primeiras décadas dos setecentos. Esses dois músicos que aparecem com certa frequência nas fontes documentais, que sobreviveram aos nossos dias, sinalizam pistas significativas para entendermos a música desse período e as "redes de relações" (LUCAS, 2001, p. 36) que envolviam esses agentes sociais no contexto urbano e sociocultural da vila do Recife que experienciava um significativo desenvolvimento mercantil desde o início dos setecentos.

Ignácio Ribeiro Noya nasceu em 5 de outubro de 1688 (COUTO, 1904, p. 371), "natural do Cabo [de Santo Agostinho]" (MAZZA, 1947, p. 27), local que após 1709 passou a ser termo do Recife (COUTO, 1904, p. 165). Era filho de Martinho Ribeiro e Joanna da Sylva (Op. Cit., p. 165). Vivenciou, desde seus primeiros dias, as gradativas mudanças políticas e administrativas ocorridas nestas localidades. Ao consultarmos o percurso de Ignácio Ribeiro Noya, descrito na crônica *Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco* (1757) do frei beneditino Domingos Loreto Couto (1696-?), percebemos que seus pais buscaram dar a melhor formação estudantil que se tinha na freguesia do Recife e na vila de Olinda, em fins do século XVII inícios do século XVIII. Essa formação era obtida pelo ingresso nos colégios dos jesuítas.

Apesar do Colégio dos Jesuítas de Olinda já existir desde o século XVI, os inacianos porventura se aproveitaram dos constantes atritos em finais do século XVII, entre a nobreza da terra da vila de Olinda e os ricos comerciantes e mercadores da freguesia do Recife, para aí proporem a construção de um colégio, sendo essa instituição beneficiada com avultadas doações da rica elite recifense. Em 1677, onze anos antes do nascimento de Ignácio Ribeiro Noya, foi concedido aos jesuítas o estatuto de "Colégio" a uma "Casa" no Recife que desde 1655 já tinha licença régia para ministrar os cursos de "ler, escrever e contar". Em 1686, estava sendo lançada a pedra fundamental para a construção do Colégio dos Jesuítas do

Recife (fig. 4),⁹ que quatro anos depois já tinham suas obras concluídas (CARVALHO, 2001, p. 101). E foi no Colégio dos Jesuítas do Recife que Ignácio Ribeiro Noya iniciou seus estudos, ao que tudo indica, por volta de 1701-1703.



Figura 4: Gravura do antigo Colégio dos Jesuítas do Recife, c. 1863, Luís Schlappriz.

Essas duas instituições, Colégio dos Jesuítas de Olinda e Recife, fizeram importantes contribuições na formação não apenas de Ignácio Ribeiro Noya, mas também de vários outros músicos, sacerdotes e filhos dos ricos comerciantes e da nobreza da terra que ocuparam os mais altos cargos administrativos na capitania de Pernambuco. Essas instituições eram responsáveis por formar em três níveis: "curso elementar; curso de letras humanas, correspondente ao curso médio; e curso de artes, equivalente a um curso de nível superior" (HOORNAERT et al, 1992, p. 193).

Loreto Couto relatou em sua crônica que, no Colégio dos Jesuítas do Recife, Ignácio Ribeiro Noya “aprendeu com incrível brevidade os preceitos da gramática latina” (1904, p. 371), foi também o local em que provavelmente teve seu primeiro contato com a música especulativa.¹⁰ Anos depois, aperfeiçoou seus estudos no Colégio dos Jesuítas de Olinda

⁹ A gravura, de Luís Schlappriz, publicada por volta de 1863, é uma das mais antigas representações da arquitetura do antigo Colégio dos Jesuítas do Recife. Parte do Colégio foi demolido em inícios do século XX, restando apenas a igreja anexa ao colégio (hoje Igreja do Divino Espírito Santo do Recife).

¹⁰ Música especulativa consiste na música teórica. Raphael Bluteau em seu *Vocabulário Portuguez & Latino* (1716) definiu o termo especulativo como "Cousa, que consiste na especulação, fallando em sciencia, artes [...]”, definiu também o termo especulação como "contemplação applicação ao conhecimento de cousas naturais, ou

“passando aos estudos das Sciencias severas” (Op. Cit., p. 371), que era o já mencionado “curso de artes”. Essa formação legou a Ignácio Ribeiro Noya um significativo capital intelectual pelo qual era “consultado frequentemente” (Op. Cit., p. 371) e que lhe atribuiu uma distinção em sua atuação eclesiástica e musical.

As informações sobre a atuação de Ignácio Ribeiro Noya na vila do Recife, ultrapassaram as barreiras da localidade de sua “pátria”,¹¹ atravessando o Atlântico e chegando ao centro do Império Português, como ficou registrado nos escritos do violinista da Orquestra da Câmara Real Portuguesa José Mazza (?-1797), na segunda metade do século XVIII, que descreveu Ignácio Ribeiro Noya como “homem douto em filosofia teologia, e outras admiráveis faculdades sendo tão bem muito douto em muzica” (1947, p. 27). José Mazza destacou que Ignácio Ribeiro Noya era também compositor, e que dele existiam “algumas obras em música” (Op. Cit., p. 27). Descreveu também suas qualidades como instrumentista “[tocando] muito bem Arpa, e Viola” (Op. Cit., p. 27). É plausível que estas informações sobre Ignácio Ribeiro Noya tenham chegado a Mazza através dos seus alunos pernambucanos que passaram a Lisboa para aperfeiçoar seus ofícios artísticos.

Ainda sobre as singularidades de Ignácio Ribeiro Noya, o historiador Pereira da Costa, sem mencionar a documentação consultada, afirmou que o renomado frade franciscano António da Santa Maria Jaboatão (1695-1779), contemporâneo de Ignácio Ribeiro Noya, portanto, tendo presenciado a atuação desse mestre de música na vila do Recife, afirmou que Noya “era notoriamente conhecido [como o] melhor e mais perito mestre da arte do contraponto, e em tudo mestre da arte da música”. Destacou também que Ignácio Ribeiro Noya foi “diretor de orquestra [...] e o mais afamado compositor, de todos os gêneros” (COSTA, 1954, p. 167).

Em 1715, Ignácio Ribeiro Noya já estava ordenado presbítero, ao ingressar como irmão na Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife (DINIZ, 1969, p. 20). A ordenação de Ignácio Ribeiro Noya aconteceu talvez entre 1713-1714, uma vez que nos setecentos para ser ordenado presbítero do hábito de São Pedro “há de ter vinte & cinco annos pelo menos começado”.¹² Loreto Couto relatou que Ignácio Ribeiro Noya quando: “ordenado de

sobrenaturaes”. BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez e latino...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1716. p. 265.

¹¹ Na América Portuguesa a noção de pátria não era sinônimo de nação e sim representação de uma determinada vila ou capitania na qual se havia nascido, sendo todos os habitantes dessa pátria considerados portugueses. Bluteau definiu o termo pátria como “[...] a terra, villa, cidade, ou reyno, em que se nasceu. Ama cada hū a sua pátria, como origem do seu ser, & centro do seu descanso” (BLUTEAU, 1720. p. 320).

¹² BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez e latino...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1720. p. 709.

presbítero [do hábito de São Pedro] correspondeo a estado tão alto com hua vida muito ajustada as obrigações de um perfeito sacerdote” (1904, p. 371).

Com o passar dos anos, o padre-mestre Ignácio Ribeiro Noya deve ter consolidado um certo *status* como professor de música, para além de ser um dos mestres de música mais requisitados para performances em festas particulares (Irmandades e Ordens Terceiras), academias literárias e certamente nos salões senhoriais da vila de Santo Antônio do Recife na primeira metade do século XVIII. Para onde Ignácio Ribeiro Noya fosse, provavelmente, era acompanhado com um significativo número de músicos e discípulos. Pela exemplificada competência do padre-mestre, é possível que Ignácio Ribeiro Noya tenha sido chamado para ser professor da "arte da música" no Colégio dos Jesuítas do Recife, sendo possivelmente o mentor de muitos músicos que se destacaram na segunda metade dos setecentos, como, por exemplo, o padre João Rodrigues Ferreira das Virgens (?-1796), padre Vicente Ferrer dos Santos (?-1816) ou até mesmo Luiz Alvares Pinto (c.1719- c.1791).

Um dos pontos diferenciais do capital musical do padre Ignácio Ribeiro Noya estava em não se limitar apenas ao conhecimento prático da música pelo qual, segundo Loreto Couto, era “excellente musico, e tangedor de todo gênero de instrumentos” (1904, p. 371); mas, além desse conhecimento, também por ser Noya destacado por seus contemporâneos no conhecimento especulativo. As somas desses conhecimentos demonstram o porquê da intensiva atuação do padre Ignácio Ribeiro Noya na vila do Recife na primeira metade dos setecentos.

Pelas menções elogiosas de Couto e de frei Jaboatão, quanto às qualidades de Ignácio Ribeiro Noya como compositor e contrapontista, deduzimos, a partir das fontes documentais consultadas, que sua produção musical derivava de uma estética alinhada com a *prima pratica*¹³, decorrente de sua formação religiosa, mas também com assimilação da *seconda pratica*¹⁴, portanto, um cultivador da música polifônica acompanhada algumas vezes com instrumentos musicais. É importante lembrar que o musicólogo Rui Vieira Nery, ao analisar a ocorrência da *Prima e Seconda Pratica* nos repertórios musicais em Portugal, chama atenção para uma incidência maior dos modelos musicais italianos na segunda década do século

¹³ A *prima pratica* consisti no estilo polifônico renascentista, portanto, composições elaboradas com três ou mais vozes acompanhadas algumas vezes pelo órgão, podendo ser exemplificada pelas obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina.

¹⁴ A *seconda pratica* está associada ao início do período Barroco italiano na música. Termo que surgiu para diferenciar da produção polifônica renascentista (*Prima Pratica*), consistindo na monodia (uma melodia acompanhada por instrumentos e baixo contínuo), podendo ser exemplificada pelas obras de Claudio Monteverdi.

XVIII, portanto mais alinhados com a "*Seconda Pratica*", em uma coexistência com a produção musical religiosa de então. Nery constata que:

Surge-nos assim neste período, quer no quadro geral da produção musical portuguesa quer até no seio da obra de cada compositor, uma identificação estilística de fundo em que coexistem as atitudes mais variadas, desde a fidelidade absoluta aos modelos peninsulares tradicionais à aceitação em bloco dos novos padrões importados, passando por inúmeras formas híbridas em que elementos de ambas as tendências se combinam numa área cinzenta de difícil classificação (1999, p. 81).

Dessa maneira, a gradativa assimilação da "*Seconda Pratica*" por Ignacio Ribeiro Noya e por outros compositores luso-brasileiros nas primeiras décadas dos setecentos, denotada pelas características dos gêneros musicais e instrumentações atribuídas às suas obras por seus contemporâneos já citados, compatibilizava-se com uma parcela significativa da produção musical da metrópole. Infelizmente, até o presente, nenhuma das obras de Ignácio Ribeiro Noya foi localizada.

Recife crescia e enriquecia rapidamente e necessitava de pessoas capacitadas nos ofícios mecânicos e artísticos e o padre Ignácio Ribeiro Noya atendia os requisitos dessa sociedade emergente. Entretanto, é bom ressaltar que o padre Ignácio Ribeiro Noya representa um exemplo relativamente bem documentado, em certos aspectos, de um músico que atuou ao lado de tantos outros que permanecem anônimos e que também detinham o capital prático e especulativo da performance musical no Recife nas primeiras décadas do século XVIII.

Como exemplo, podemos citar o caso do padre Ignácio Ribeiro Pimenta, que, apesar de sua posição de destaque como mestre de capela da Sé de Olinda, permanece ainda no quase anonimato. Sabemos algo de sua existência graças à sua participação da polêmica musical que surgiu na Bahia por volta de 1734, a qual ficou consignada nas páginas do *Discurso Apologético* (1734)¹⁵ de autoria do mestre de música e depois mestre da capela da Sé da Bahia, o padre Caetano de Melo de Jesus (?- c.1760).¹⁶ Ao concordar com o convite que lhe fora endereçado e descrever o seu parecer sobre o caso, o padre Ignácio Ribeiro Pimenta comentava que:

¹⁵ O *Discurso Apologético* está anexado ao volumoso tratado manuscrito do padre Caetano de Melo de Jesus, *Escola de Canto de Órgão*, que foi localizado na Biblioteca Pública de Évora pelo musicólogo português cónego José Augusto Alegria, que o transcreveu e o publicou em 1985. Para maiores informações sobre a produção teórico-musical do Pe. Caetano de Melo de Jesus ver: FREITAS, Mariana Portas. A escola de canto de órgão (1759) de Caetano de Melo de Jesus: um aparato teórico singular no contexto da teoria musical luso-brasileira. In: LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (Org.). **As músicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime**: repertórios, práticas e representações. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 149-175.

¹⁶ Caetano de Melo de Jesus foi nomeado mestre da capela da Sé da Bahia em 1739 pelo bispo D. José Fialho, exercendo seu mestrado até por volta de 1760, como deixou registrado no frontispício do seu tratado *Escola de Canto de Órgão*. Neste mesmo ano de 1760 foi substituído no mestrado da capela da Sé da Bahia por Domingos Francisco de Freitas, pelo que se deduz ter falecido neste ano.

[...] vendo eu a proposição da dúvida e lendo a suplicatória do sapientíssimo e R[everendo] P[adre] M[estre] Caetano de Melo de Jesus, não passei avante e quis dar logo o meu parecer diante de pessoas que se acham em minha casa, que também entendiam da faculdade (ALEGRIA, 1985a, p. 77).

O mestre de capela da Sé de Olinda, ao descrever que em sua residência se encontravam pessoas "que também entendiam da faculdade" exemplificou a existência de outros indivíduos, além do padre-mestre Ignácio Ribeiro Noya, "que também entendiam" do problema teórico-musical de grande complexidade para o período, que estava sendo apresentado. Desse modo, esses músicos que estavam na residência do mestre da capela padre Ignácio Ribeiro Pimenta detinham conhecimento musical significativo para apreciarem o caso, além de evidenciar a existência de outros músicos da vila de Olinda que ainda estão por ser revelados.

A polêmica que resultou no *Discurso Apologético* circulou em torno de uma partitura "escrita em termos de tonalidade moderna" (ALEGRIA, 1985a, p. xvii), consistindo "em saber se seria lícito, de acordo com as leis da teoria musical, escrever na armação da clave seis ou sete sustenidos ou bemóis." (Op. Cit., p. x), sendo solicitado por cartas, pelo padre Caetano de Melo de Jesus, o parecer de vários peritos do ofício da música na América Portuguesa e no reino respectivamente. Nessa polêmica, o primeiro convidado a dar seu parecer foi o douto padre-mestre Ignácio Ribeiro Noya e, em seguida, o mestre da capela da Sé de Olinda, padre Ignácio Ribeiro Pimenta, o qual afirmou que seguia "enfim o parecer do [padre-mestre] Ignácio Ribeiro Noya, à vista do qual nada posso dizer em contrário" (Op. Cit., p. 78). Assim, o convite do Pe. Caetano de Melo de Jesus da Bahia ratifica o reconhecimento da perícia musical dos mestres pernambucanos ao ponto de solicitar-lhes parecer em questão de muitas dúvidas. E o mestre da capela da Sé de Olinda, ao acompanhar o parecer de seu confrade Noya, exemplificou mais uma vez o reconhecimento da competência do "mestre da [música] na vila do Recife em Pernambuco" (Op. Cit., p. 78). Temos aqui o caso de dois mestres de música que se cruzam praticamente no mesmo espaço-tempo, mas cujas trajetórias surgem na historiografia musical de forma muito assimétrica em função das pesquisas e do acesso às fontes.

O cargo de mestre da capela de uma catedral setecentista do Império Português era um dos principais cargos para se exercer o ofício da música, e não foi por acaso que os bispos sagrados para exercer seus bispados na América Portuguesa buscavam replicar da melhor

forma as práticas culturais da metrópole, aliados com os preceitos tridentinos.¹⁷ Assim, os músicos que ocupavam o cargo de mestre da capela da Sé de Olinda, como o Pe. Pimenta, teriam que ter uma significativa competência prática e especulativa para o exercer.

As igrejas matrizes da capitania de Pernambuco, conforme relatou Loreto Couto, também eram providas de um mestre da capela, e as demais paróquias de um mestre de música (1904, p. 188). Fatos que nos levam a deduzir que a produção musical da Matriz de São Pedro Gonçalves do Recife — instituição que segundo Loreto Couto "tudo que nella vem os olhos he ouro, prata, e sedas preciosas, [na qual,] nella se celebrão os officios divinos com magestade pompa e grandeza." (Op. Cit., p. 154), e que era frequentada pelos "homens bons" do Recife — competia com a Sé de Olinda em apresentar a melhor música ao longo dos setecentos.¹⁸



Figura 5: Igreja de São Pedro Gonçalves (Corpo Santo), c. 1852, Emil Bauch.

Em meados do século XVIII, especificamente em 1752, o mestre de campo José Vaz Salgado, na época juiz da Irmandade do Santíssimo Sacramento do Recife — instalada na Matriz de São Pedro Gonçalves —, percebendo o crescimento populacional das "bandas de Santo António" (GUERRA, 1960, p. 120), decidiu comprar uma propriedade no local onde

¹⁷ Serie de cânones a respeito do cerimonial estabelecidos pela Igreja Católica no século XVI no Concílio de Trento. Entre esses cânones, "banir-se da igreja qualquer música que contenha. Quer no canto. Quer no órgão, coisas que sejam lascivas ou impuras" (GROUT; PALISCA, 2007, p. 282).

¹⁸ A Matriz de São Pedro Gonçalves, demolida em 1913 devido aos projetos de reurbanização do Recife, foi retratada por volta de 1852 por Emil Bauch (Fig. 5).

antes era a Casa da Pólvora e doar para a Irmandade do Santíssimo Sacramento para construir um templo para essa Irmandade (SOUZA, 2009, p. 54), sendo esse templo anexo (MUELLER, 1956, p. 167) da Matriz de São Pedro Gonçalves, criando porventura um segundo cargo de mestre da capela, ou mais provável um cargo de mestre de música, para sua anexa na parte de Santo Antônio.

O músico José Mazza descreveu em seu dicionário que o padre Ignácio Ribeiro Noya ocupou o cargo de "Mestre da Cappela em S[anto]. Antonio do Recife em Pranambuco (sic)" (1947, p. 27). Partindo dessa informação é possível conjecturarmos que o padre Ignácio Ribeiro Noya foi o primeiro responsável pela música dessa distinta Irmandade do Santíssimo Sacramento, anexa à Matriz de São Pedro Gonçalves. Desse modo, o padre Ignácio Ribeiro Noya já estaria atuando na festividade do lançamento da pedra fundamental da igreja desta irmandade em 3 de julho de 1753. Sabe-se que em 1765 a Igreja do Santíssimo Sacramento do bairro de Santo Antônio encontrava-se parcialmente pronta e já aberta ao culto (GUERRA, 1960, p.120), propiciando a possível atuação do experiente padre como mestre de música dessa instituição.

Outra hipótese a respeito da possível ocupação do cargo de mestre da capela pelo padre Ignácio Ribeiro Noya, descrita por José Mazza, consiste na possibilidade do padre Ignácio Ribeiro Noya ter ocupado o mestrado da Matriz de São Pedro Gonçalves no Recife. O historiador Fernando Pio, em seu trabalho sobre a Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, descreveu, a partir da documentação consultada, que em 1730 o padre Ignácio Ribeiro Noya aparece como "mestre da capela" responsável pela festa anual de São José, realizada na "Igreja da Boa Viagem, na praia da Candelária" (1961, p. 17). Nessa mesma ocasião, frei Antônio da Santa Maria Jaboatão foi o responsável pelo "Sermão" dessa festividade. A mais próxima matriz, nas primeiras décadas dos setecentos, da Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, que ficava localizada nos arrabaldes do Recife, era a Matriz de São Pedro Gonçalves. Portanto, existe a possibilidade do douto padre-mestre, Ignácio Ribeiro Noya, ter assumido o cargo de mestre da capela da própria igreja matriz do Recife por volta do terceiro decênio dos setecentos.

Entre cerca de 1730-1743, padre Ignácio Ribeiro Noya certamente ficou responsável pela administração da Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, recebendo em 1745 elogios do padre Félix Machado Freire, visitador do bispado, que, ao se referir à administração do padre Ignácio Ribeiro Noya, relatou que "achou tudo com muito acerto e com grande aumento, de que louvou muito ao [reverendo] administrador e ao benfeitor Licenciado Inácio

Ribeiro Nóia" (DINIZ, 1969, p. 28). Em 1743 o padre Luiz Marques Teixeira foi nomeado pelo bispo Luís de Santa Tereza o novo administrador desse templo. Segundo o historiador Fernando Guerra a Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem "foi um dos templos religiosos, embora modesto [arquiteticamente], de maior rendimento patrimonial do Recife" (1960, p. 102), como deixou registrado em seu testamento o padre Ignácio Ribeiro Noya, afirmando que no cargo de administrador da capela de Nossa Senhora da Boa Viagem construiu das suas custas "11 moradas de casas de pedra, e barro para o cômodo dos Romeiros, e devotos da Senhora [da Boa Viagem]" (DINIZ, 1969, p. 29). Entretanto, o Tribunal de Relação da Bahia decidiu, por causa de uma contenda, que essas casas pertenciam à capela de Nossa Senhora da Boa Viagem por terem sido construídas em suas terras, podendo o padre Ignácio Ribeiro Noya cobrar os gastos realizados nessas terras. O padre Ignácio Ribeiro Noya resolveu abrir mão do investimento realizado, afirmando que "aparto voluntariamente [...] pois nada fiz com ânimo de me utilizar de interesse algum temporal, só sim espiritual". Entretanto relatou que:

[...] porém no dito lugar fiz outra morada de Casa além das 11 [casas], sobre a qual nunca houve contenda a qual fiz no tempo do primeiro administrador o Padre Leandro Camelo, na qual costumava eu assistir, e hoje são da minha sobrinha D. Francisca de Azevedo, a cuja minha Sobrinha fiz doação da dita morada de Casa para ela, e seus herdeiros [...] (DINIZ, 1969, p. 29).

Fica evidenciado, em seu testamento, que o padre Ignácio Ribeiro Noya conseguiu em sua trajetória como mestre de música construir um significativo patrimônio, entretanto, essa distinção financeira foi gradativamente, nos seus últimos anos, dando lugar ao estado de penúria, chegando a requerer valores entregues pelas suas missas de corpo presente para poder se alimentar.

Apesar de ter residência próximo da Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem o padre Ignácio Ribeiro Noya entre 1727-1756 tinha também uma residência arrendada na praça de Santo Antônio, pertencente à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos do Recife,¹⁹ confirmando a hipótese apresentada pelo musicólogo Jaime Diniz, que afirmava que "provavelmente [o padre Ignácio Ribeiro Noya] residiu no bairro de S[anto] Antônio durante grande parte de sua vida" (1969, p. 34). Assim, Ignácio Ribeiro Noya transitava frequentemente entre essas duas localidades, praça de Santo Antônio e Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, para exercer seu ofício artístico e suas funções eclesiásticas.

¹⁹ Documentação localizada durante nossas pesquisas de campo: Livro de Irmãos Inquilinos/foreiros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário (1727-1763), ms, fl. 149. Cx. 6. IPHAN.

Em 1763, o padre Ignácio Ribeiro Noya, mesmo com seus 72 anos, ainda estava em pleno exercício do seu ofício musical nas partes de Santo Antônio, pois nesse ano atuou em diversas celebrações de missas de corpo presente de vários irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos.²⁰ Possivelmente, o padre Ignácio Ribeiro Noya resolveu após essa data atuar exclusivamente no cargo de mestre da capela ou mestre de música da Igreja do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio, que abriu suas portas para as celebrações em 1765.

Os últimos anos da trajetória do padre Ignácio Ribeiro Noya foi marcado por um triste episódio, quando em 1771, com seus 83 anos, talvez impossibilitado de atuar, se viu necessitado a dirigir uma petição à Ordem Terceira do Carmo do Recife, instituição de que fazia parte desde 1717, na qual:

[...] pedia [a Ordem Terceira do Carmo do Recife] que por se achar sem dinheiro para se alimentar queria esta Venerável ordem lhe entregasse os trinta e dois mil reis que o mesmo tinha dado para se lhe dizerem em missas de corpo presente quando falecesse [...] (DINIZ, 1969, p. 35).

A solicitação foi atendida "a fim de que fosse restituído [o dinheiro] ao pobre do Padre mestre Inácio Ribeiro Nóia" (Op. Cit., p. 35). Padre Ignácio Ribeiro Noya morreu em 20 de abril de 1773, sendo sepultado na Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, instituição a que dedicou grande parte da sua trajetória musical.²¹

Apesar da competência do padre Ignácio Ribeiro Noya, que atuava porventura dentro de uma instituição formadora, como o colégio dos jesuítas, o que propiciava selecionar os mais aptos alunos da vila para atuarem ao seu lado, ele não era o único a ter esse reconhecimento na sociedade recifense. É o caso do seu contemporâneo, o padre Jerônimo de Souza Pereira, cuja atuação musical parece ter se localizado mais do lado da freguesia da Igreja de São Pedro Gonçalves.

Jerônimo de Souza Pereira nasceu provavelmente no Recife em fins do século XVII, tendo em vista que os registros de sua atuação musical são paralelos ao da atuação de Ignácio Ribeiro Noya. A data mais remota que se conhece a esse respeito é a de 7 de fevereiro de

²⁰ Documentação localizada durante nossas pesquisas de campo: Livro de recibo de esmolas de missas da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos, ms, fl. 83, livro 33. IPHAN.

²¹ Livro de sepultamento da Irmandade de São Pedro dos Clérigos (1729-1835), ms, fl 54., S/c. IPHAN; Índice dos irmãos falecidos da Irmandade [de São Pedro dos Clérigos] desde sua instalação (1700-1933), ms, fl s/i., S/c. IPHAN.

1731,²² quando Jerônimo de Souza Pereira foi contratado pela rica Ordem Terceira de São Francisco do Recife para atuar na procissão de Cinzas, recebendo a soma de 40\$000 réis,²³ soma total a ser dividida entre a atuação do mestre de música e dos músicos que foram contratados por esse mestre. Nessa data, Jerônimo de Souza Pereira ficou responsável "por 9 coros de música"²⁴, que equivalem à contratação de cerca de 36 vozes divididas nesses 9 coros, indicando assim a utilização de música polifônica e policoral²⁵ nas práticas musicais das primeiras décadas dos setecentos na vila do Recife, assim como demonstra a existência de mestres de música capacitados para comporem e fazerem executar repertório compatível com a estética da metrópole desse mesmo período. A performance de Jerônimo de Souza Pereira em um dos espaços de atuação mais representativos dos ricos comerciantes e mercadores do Recife, a Ordem Terceira de São Francisco, além da considerável soma paga em apenas uma cerimônia, indica um significativo amadurecimento da atuação de Jerônimo de Souza Pereira como mestre de música da vila do Recife. De fato, 40\$000 réis era uma soma considerável no contexto das vilas do Recife e de Olinda dos primeiros decênios do século XVIII, se comparado com o cargo de mestre da capela da Sé de Olinda, que recebia nesse mesmo período 60\$000 réis anualmente, tendo a responsabilidade de contratar desse valor outros músicos para complementarem as práticas musicais dessa instituição.

Sua formação inicial aconteceu certamente no Colégio dos Jesuítas do Recife, uma vez que Jerônimo de Souza Pereira, segundo o músico José Mazza, era "homem Pardo" (1947, p. 27). Nesse sentido, segundo o historiador Charles Boxer (1969) a única instituição que possibilitava, em alguns casos, o acesso aos estudos de jovens que tinham "defeito de sangue"²⁶ e "defeito mecânico"²⁷ eram os colégios dos jesuítas. Após Jerônimo de Souza Pereira concluir os seus estudos se ordenou "Presbitero do [H]Abito de S[ão] Pedro" (MAZZA, 1947, p. 27). Os relatos da época enfatizam atuação prática de Jerônimo de Souza Pereira em detrimento da atuação especulativa, indicando que hipoteticamente Jerônimo de

²² Possivelmente a atuação de Jerônimo de Souza Pereira na Ordem Terceira de São Francisco é anterior a 1731, em nossas pesquisas de campo nessa instituição verificamos que o livro 1º de receita e despesas, que é anterior a 1730, está muito frágil sendo impossível no momento manuseá-lo.

²³ Livro 2º da Receita e despesas dos Bens da nossa ordem (1730-1742), ms, fl. 5v, S/c. OTSF-REC.

²⁴ Op. Cit., fl. 5v

²⁵ A produção do mestre da capela Jerônimo de Souza Pereira se aproxima mais da tradição polifônica seiscentista, com influências da tradição maneirista veneziana, que consiste na "simples multiplicação dos meios polifônicos" (NERY, 1999, p. 78), evidenciando mais uma vez que os repertórios em estilo antigo e moderno coexistiam nas primeiras décadas dos setecentos nas vilas de Recife e Olinda.

²⁶ Termo jurídico para designar os indivíduos com descendência parda, negra, indígena e judaica. As pessoas que carregavam o "defeito de sangue" ficavam juridicamente restritas ao recebimento de títulos nobiliárquicos, além de impossibilitados de ocupar cargos administrativos e eclesiásticos.

²⁷ As pessoas que carregavam o "defeito mecânico" eram os indivíduos ou descendentes de pessoas que exerciam ofícios ou atividades manuais. Esses, assim como os que carregavam o "defeito de sangue" eram impossibilitados juridicamente de receberem títulos nobiliárquicos e ocupar cargos administrativos.

Souza Pereira, diferente de Ignácio Ribeiro Noya, não cursou o grau superior da formação dos colégios dos jesuítas.

A atuação de Jerônimo de Souza Pereira também chegou ao conhecimento do músico José Mazza em Lisboa; pelo seu registro, ficamos sabendo que Jerônimo de Souza Pereira chegou ao cargo de "mestre da Capella d[a] [Matriz de] S[ão] Pedro Golsalves do Recife" (Op. Cit., p. 27). O segundo cargo, depois do cargo de mestre da capela da Sé de Olinda, mais almejado pelos músicos da capitania de Pernambuco. Em 1737 Jerônimo de Souza Pereira possivelmente já ocupava o cargo de "mestre da capella", como ficou registrado na documentação da Irmandade do Divino Espírito Santo (DINIZ, 1971a, 58), que na época estava localizada no Convento de São Francisco do Recife (MUELLER, 1956, p. 119). O já mencionado músico da Orquestra da Câmara Real Portuguesa José Mazza destaca também que Jerônimo de Souza Pereira "escreveo varias obras em Muzica" (1947, p. 27). Obras que infelizmente ainda não foram localizadas.

Mas de que forma José Mazza conhecia os músicos das vilas de Recife e Olinda? Certamente pelo fato de Jerônimo de Souza Pereira ser mestre da capela da Matriz de São Pedro Gonçalves, instituição que congregava os "homens bons" da vila do Recife e que constantemente passavam à corte a negócios, inclusive alguns desses abastados mercadores e comerciantes mantinham residências em Lisboa e possivelmente levavam consigo notícias desses músicos e mestres de música das vilas de Olinda e Recife. Por outro lado, não se descarta a hipótese de um maior trânsito de músicos pernambucanos na metrópole do que até o momento conhecemos. Estes músicos quiçá narraram a José Mazza suas próprias atuações assim como narraram também a atuação dos seus mestres, resultando nos verbetes sobre os músicos da América Portuguesa descritos no seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* (c.1794).²⁸

A partir de 1715 o bispado de Pernambuco passou por cerca de 10 anos de sede vacante, o que resultou, nesses anos, em muitas decisões arbitrárias às leis canônicas da época, por parte principalmente do cabido e dos clérigos em geral. O frei João da Apresentação Campely (c.1691-1751), em sua crônica sobre a vida do bispo D. José Fialho,²⁹

²⁸ O manuscrito do *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* está depositado na seção de manuscritos da Biblioteca Pública de Évora. Esse manuscrito foi identificado e publicado em 1947 pelo musicólogo cónego José Augusto Alegria. Ver: MAZZA, José. *Dicionario Biographico de Musicos Portuguezes* (Cód. Cx IV/1-26 da Biblioteca Pública de Évora, ms. Datado de c. 1794, ed. José Augusto Alegria). Separata de: **Revista Ocidente**, 1947.

²⁹ Epítome da vida, ações e morte do ILmo. e Revmo Bispo de Pernambuco, Arcebispo da Bahía e Bispo da Guarda em Portugal, D. Frei José Fialho; — dedicado à Venerável Congregação de Cister em Portugal, por Frei João da Apresentação Campely, Frade Menor da Província do Brasil. Transcrito pelo frei Bonifácio Mueller e publicado em vários volumes na Revista Eclesiástica Brasileira.

descreveu que foram aprovados, nesse período de sede vacante, muitos “indignos do alto ministério que ocupavam” (MUELLER, 1954, p. 87), entre essas, certamente pessoas com “defeito de sangue” — termo que denominava os agentes sociais com ascendência parda, negra, indígena ou judaica, sendo a ordenação eclesiástica desses, proibida pelas leis canônicas da época — e até mesmo clérigos que não sabiam ler o latim (Op. Cit., p. 88).

Com a chegada do bispo D. José Fialho (1663-1741) em 1725, ao perceber “como muitos tinham sido admitidos e promovidos à ordem do presbiterado sem o merecer” (Op. Cit., p. 88), tratou logo de ordenar em uma pastoral “que todos os que se tinham ordenado desde o ano de 1718 até a sua chegada ao bispado, viessem ao exame, assim de latinidade como os que conduz à digna recepção da ordem” (Op. Cit., p. 88).

A citada “digna recepção das ordem”, estava baseada principalmente nas leis estabelecidas nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (1707), que expressamente impediam de se ordenarem os que “tem parte de nação hebreia, ou de qualquer infecta, ou de negro ou mulato.”³⁰ Esse caso, expõe como dentro do contexto local, portanto longe do poder jurisdicional da metrópole, foi se constituindo brechas dentro sistema social, fomentada principalmente pelas redes de relações, que propiciavam por exemplo a ordenação eclesiástica de pessoas com “defeito de sangue”, sendo um desses exemplos o padre Jerônimo de Souza Pereira.

O padre-mestre Jerônimo de Souza Pereira, mesmo tendo boa formação, tinha ascendência parda, portanto possuía “defeito de sangue”. Mesmo assim, conseguiu atuar no mais alto cargo da música do Recife, que era o de mestre da capela da Matriz de São Pedro Gonçalves. Provavelmente se ordenou antes de 1718, assim não precisou fazer o exame proposto na mencionada pastoral do bispo D. José Fialho, e, se o fez, certamente, buscou apoio das suas redes clientelares, ou utilizou o argumento por ser mais velho, tendo “incapacidade” para realizar o exame de habilitação, para isso mandando outro sacerdote em seu lugar, possibilidade existente como ficou relatado na crônica do frei João da Apresentação Campely:

[...] estando mais próximos a dar contas a Deus, declarou que, tendo a sua habilitação muito distante, não temesse a sua incapacidade, mandava outro sacerdote preparado em seu lugar, para satisfazer e pôr seus papeis em ordem[...] (MUELLER, 1954, p. 88)

³⁰ Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide: propostas, e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. p. 93.

O padre Jerônimo de Souza Pereira supostamente ingressou antes de 1731 na Irmandade de Nossa Senhora do Livramento dos Homens Pardos do Recife,³¹ espaço que possibilitou muitos vínculos de sociabilidade e proteção do seu ofício artístico. Mesmo conseguindo manter sua atuação musical, seja por ter se ordenado antes de 1718 ou por proteção das suas redes clientelares, ou até mesmo por ter articulado uma manobra para outro sacerdote apresentar-se aos exames em seu lugar, ao que tudo indica, o infortúnio do "defeito de sangue" persistia em sua atuação e na atuação dos outros padres-mestres mulatos, limitando-os de atuarem e ingressarem em certos espaços.

Um caso que exemplifica o preconceito racial entre os clérigos brancos em relação aos clérigos pardos do Recife, aconteceu em 1732, no novo templo da Irmandade de São Pedro dos Clérigos (1728), sendo nesse período provedor o bispo D. José Fialho.³² O padre Cipriano Ferraz de Faria, que tinha se ordenado em 1716, foi impedido de ser aceito como irmão da dita irmandade por ser pardo e solicitava providências para seu ingresso na mesma irmandade, o que lhe foi concedido por ordem régia:

[...] erigindo-se na vila do Recife um novo templo com a evocação do glorioso Apostolo São Pedro se perpetuou nela uma Irmandade de clérigos, em que entravam por irmãos todos os sacerdotes, que o queriam ser, assim brancos como pardos, e pessoas seculares assim de um, como de outro sexo. E sendo esta a criação da mesma Irmandade, de presente pelos oficiais da mesa se fez um acordo contra o estilo, e posse que havia, ordenando-se não admitam os sacerdotes pardos com injúria manifesta do seu ascendente; [...]³³

Entretanto, a ordem régia para aceitar o padre Cipriano Ferraz de Faria não foi cumprida, e se estendeu por longos anos, levando os clérigos pardos do Recife a se juntarem e redigirem um novo requerimento, alegando o não cumprimento da ordem por parte dos sacerdotes da irmandade, nem o cumprimento da mesma por parte do bispo D. José Fialho. Os

³¹ A Irmandade de Nossa Senhora do Livramento teve um papel fundamental na socialização, nas alianças em proteção dos irmãos pardos, funcionando como um microcosmo social desses agentes. A Irmandade foi fundada em 1695, entretanto a congregação desses irmãos ao que parece é anterior a essa data. Em 1694 se tem notícias que existia uma igreja dos homens pardos onde eram as "hortas da Igreja de São Pedro dos Clérigos" (GUERRA, 1960, p. 21), local em que anos depois foi construída a Igreja de Nossa Senhora do Livramento. O grande prestígio dos irmãos e irmãs da Irmandade do Livramento do Recife nos setecentos resultou na colocação do Santíssimo Sacramento, em cerca de 1725, "com o fim de socorrer as necessidades espirituais da população da banda de Santo Antônio, pela distância em que fica da igreja-matriz" (COSTA apud GUERRA, 1960, p. 22). Sendo o sacrário transferido apenas em meados dos setecentos para a recém-construída Igreja do Santíssimo Sacramento de Santo Antônio, evidenciando o agenciamento e poder dos pardos na sociedade recifense setecentista.

³² Notas ligeiras sobre a igreja de S. Pedro dos Clérigos e sua Venerável Irmandade [...] Recife 1919, ms, fl. 62v, S/c. AJLC.

³³ Requerimento do padre Cipriano Ferraz de Faria ao rei D. João V, pedindo que se ordene à Mesa da Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife o admita como irmão, o que lhe tem sido negado por ser pardo. 29 de novembro de 1732. AHU_ACL_CU_015, Cx. 43. D 3920

sacerdotes pardos em carta datada de 1742, portanto dez anos depois, passaram a alertar os riscos a que eles estariam submetidos por parte dos "sacerdotes brancos" se essa ordem não fosse cumprida, relatando que:

[...] O bispo não deu cumprimento nem quis aceitar o dito decreto. Recentemente tornaram a recorrer à Santa Sé apostólica, que manda ao bispo proceda de jure como tudo consta dos papeis que apresentam; e por que sendo uns homens sacerdotes dispensados por sua santidade para o ministério da igreja e altar fica desdourado o caráter sacerdotal, e aniquilado o sacerdócio; por cujos motivos recorrem à proteção de Vossa Majestade Se digne mandar ao Bispo deste Bispado de Pernambuco dê cumprimento aos decretos da sagrada congregação, e não o executando na forma que Vossa Majestade determinar; mandar a qualquer ministro secular, que sendo lhe apresentado a Resolução de Vossa Majestade dê a ela Cumprimento sem lhe por dúvida alguma, e Recusando o fazer, Ser Castigado arbítrio de vossa majestade por transgressor das suas Reais Ordens; pois temem os sacerdotes pardos, que sem total determinação de Vossa majestade sejam frustrados todos os seus requerimentos e conseguirão os sacerdotes brancos a validade da sua despótica resolução pelos empenhos, e proteções destes ministros.³⁴

Em 1743 ainda não havia sido cumprida a ordem régia. Toda essa polêmica da Irmandade de São Pedro dos Clérigos se reproduziu para outras instituições que também passaram ou reforçaram a proibição da entrada dos pardos na condição de irmãos, como as Ordens Terceiras de São Francisco e do Carmo do Recife. Esse caso exemplifica a união dos clérigos pardos e a possível intervenção dos irmãos clérigos e leigos da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento dos Homens Pardos, em prol de repararem a injustiça imposta pelos conflitos étnicos, assim como aponta para práticas costumeiras a respeito do exercício das leis canônicas a respeito da ordenação dos padres com "infecta de sangue".

O caso descrito da Irmandade de São Pedro dos Clérigos esclarece o porquê do nome do padre Jerônimo de Souza Pereira e de outros clérigos/músicos/pardos setecentistas não aparecem nessa Irmandade, como ficou evidenciado nas documentações dessa instituição desde sua fundação. Esse caso também aponta pistas para acreditarmos que Ignácio Ribeiro Noya não era pardo. Padre Ignácio Ribeiro Noya era bastante atuante nessa irmandade desde 1715, chegando em 1754 ao cargo de provedor.³⁵ Como Ignácio Ribeiro Noya ficaria indiferente em uma situação como esta, sendo pardo? Ignácio Ribeiro Noya também foi irmão desde 1717 na Ordem Terceira do Carmo, instituição que proibia em seu estatuto o ingresso de irmãos pardos, chegando em 1751 a pagar a soma de 32\$000 pelas suas missas de corpo

³⁴ Requerimento dos clérigos pardos do bispado de Pernambuco, ao rei D. João V, pedindo o cumprimento das ordens reais e da Santa Sé para que possam ser admitidos, pois a Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife, contrariando o compromisso, impediu a entrada de sacerdotes pardos ou mulatos. 6 de junho de 1742. AHU_ACL_CU_015, Cx. 57. D. 4943

³⁵ Notas ligeiras sobre a igreja de S. Pedro dos Clérigos e sua Venerável Irmandade [...] Recife 1919, ms, fl. 62v. S/c. AJLC.

presente (DINIZ, 1969, p. 35). Em vista disso, Ignácio Ribeiro Noya hipoteticamente não era pardo.

A festa de São Gonçalo, realizada em 1745 na Igreja de Nossa Senhora do Livramento e em outros espaços da praça de Santo Antônio no Recife, surge porventura desses conflitos raciais e como uma afirmação dos pardos na sociedade setecentista, que crescia significativamente ao longo dos setecentos.³⁶ A festa ocorreu em vários dias, e contou com a presença do mestre da capela da Sé de Olinda, o então padre Antônio da Silva de Alcântara, contou também com a atuação nas Academias Literárias do mestre de música padre Ignácio Ribeiro Noya e com a participação do já mencionado mestre da capela da Matriz de São Pedro Gonçalves do Recife padre Jerônimo de Souza Pereira, exemplificando assim a proximidade e constante interação entre os músicos e mestres das vilas do Recife e de Olinda, independente dos conflitos que envolviam as elites das primeiras décadas dos setecentos entre essas duas localidades.

Jerônimo de Souza Pereira, mesmo com o "defeito de sangue", traçou estratégias em sua trajetória que lhe propiciaram inserir-se nos mais prestigiados espaços de atuação que eram financiados pelos homens mais ricos da localidade do Recife (Matriz de São Pedro Gonçalves, Ordem Terceira de São Francisco do Recife, Irmandade do Divino Espírito Santo). Porém, para ser destacado como mestre de música, certamente teve também que contar com a preparação de músicos para atuarem ao seu lado (cantores, instrumentistas, compositores) nesses diversos espaços mencionados.

O ofício da música estava intrinsecamente relacionado com um conhecimento artesanal, que na maioria das vezes era transmitido na relação mestre/aprendiz em uma relação de proximidade e confiança. Nesse sentido, como irmão que era da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento dos Homens Pardos do Recife, Jerônimo de Souza Pereira ensinou muitos jovens músicos mestiços ligados a esta Irmandade, que se destacaram ao longo do século XVIII, como talvez Felipe Nery da Trindade e seu irmão Manoel de Almeida Botelho, ambos, filhos do alferes do Terço dos Auxiliares dos Homens Pardos Francisco de Almeida Pessoa, ou Luiz Alvares Pinto, filho do alferes e depois capitão do Terço dos Pardos Basílio Alvares Pinto (?-1775), todos esses, irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento. O músico José Mazza relatou também que Jerônimo de Souza

³⁶ Sobre as formas de sociabilidade dos pardos, através da festa de São Gonçalo Garcia (1745) ver: DIAS, Andrea Simone Barreto. **Os incômodos da cor parda no Pernambuco colonial: Olhares sobre a festa de homenagem à São Gonçalo Garcia**. 2010. 106 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2010.

Pereira "dudou muitos Discipulos bons em Contraponto tanto em Pernambuco, como em seus [subúrbios]" (1947, p. 27), demonstrando assim a atuação desse mestre para além do centro urbano da vila do Recife.

O padre Jerônimo de Souza Pereira faleceu por volta da década de 1760. O musicólogo Jaime Diniz trouxe como prova disto a escolha das irmãs desse mestre da capela nas eleições da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento no ano de 1760: "a Irmã Josefa dos Santos, Irmã do R. P. Hieronimo de Souza Pereira" que ocupou o cargo de escrevã e "a Irmã Maria da Costa Macedo" para o cargo de mordoma (1971a, p. 52). Desse modo, Diniz afirma que Jerônimo de Souza Pereira ainda estava vivo nesse período "do contrário o escrevão nada teria acrescentado ou, então, teria usado de uma fórmula encontradiça nos velhos papeis: Irmã do falecido Padre..." (Op. Cit., p. 51).

1.3 "Famoso professor desta harmônica faculdade"

Apesar da significativa quantidade de festas e de músicos que atuavam no Recife ao longo do século XVIII — efeito do desenvolvimento respectivamente econômico e urbano dessa localidade, que tinha como financiadores desse desenvolvimento os ricos comerciantes e mercadores — a vila de Olinda, que retoma o título de sede da capitania de Pernambuco após a saída dos holandeses (1654), mantinha também importantes espaços de atuação financiados pela nobreza da terra, apesar de existir documentadamente um número mais reduzido de músicos nessa localidade em comparação com o Recife.³⁷

Os comerciantes e mercadores da vila do Recife se destacavam no poder econômico, porém os nobres da terra, mesmo sem todo esse poder econômico, ainda se destacavam em prestígio e proximidade com o centro decisório do Império Português, a partir da atuação dessa nobreza na Câmara de Olinda.³⁸ Dessa maneira, ambos tentavam replicar os *status* e a

³⁷ Pe. Jaime Diniz pesquisou significativa quantidade de documentação principalmente sobre as práticas musicais do Recife, entretanto, descreveu escassas informações em suas publicações a respeito dos músicos e das práticas musicais de Olinda. Cruzando essa informação com nossa pesquisa de campo realizada em 2016-2017, concluímos que o motivo das poucas publicações a respeito da música e dos músicos de Olinda pelo Pe. Diniz foi resultante das escassas fontes documentais que restaram nos arquivos de Olinda, principalmente das Irmandades. Mesmo com essa escassez das fontes documentais, Pe. Diniz descreveu em suas "fichas" — hoje depositadas no Instituto Ricardo Brennand — grande quantidade de fragmentos e nomes de músicos que significam importantes peças para a construção do *puzzle* sobre as práticas musicais na vila de Olinda nos setecentos.

³⁸ Sobre a municipalidade de Olinda nas primeiras décadas dos setecentos ver: LISBOA, Breno Almeida Vaz. **Uma elite em crise: a açucarocracia de Pernambuco e a Câmara Municipal de Olinda nas primeiras décadas do século XVIII**. 2011. 224 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

representação da vida cortesã metropolitana. Também nesse contexto, os bispos nomeados para a Sé de Olinda, normalmente membros de famílias nobres de Portugal e que tinham formação na Universidade de Coimbra, buscavam replicar da melhor forma os costumes da corte em seus cerimoniais dentro dos parâmetros tridentinos e da espetacularização barroca, buscando dessa forma, a "melhor música" para suas catedrais. Para isso precisavam escolher os melhores músicos da capitania de Pernambuco ou até de outras localidades para serem seus mestres da capela. É nesse contexto que parece ser possível situar o músico António da Silva de Alcântara, mestre da capela da Sé de Olinda.

António da Silva de Alcântara nasceu na recém-criada vila do Recife em 19 de outubro de 1711, filho de Manoel da Sylva Alexandre e Maria da Roza, os quais proporcionaram ao seu filho, ainda na sua juventude, o aprendizado na vila do Recife da "arte da música" (COUTO, 1904, p. 374). Possivelmente seus pais, com articulação das suas redes clientelares, conseguiram meios para que o jovem António da Silva de Alcântara aperfeiçoasse seu ofício artístico em Portugal na primeira metade dos setecentos.

O frei beneditino Domingos do Loreto Couto porventura conheceu Antônio da Silva de Alcântara já como mestre da capela do bispo D. Luís de Santa Tereza (1692-1757), bispo que exerceu seu episcopado presencialmente entre 1739 a 1754, e que tinha uma grande proximidade com o frei beneditino Loreto Couto, chegando a defendê-lo juridicamente em relação ao episódio de sua transição da ordem franciscana para a ordem beneditina,³⁹ e o nomeando visitador geral do bispado de Pernambuco (MELLO, 1986, p. 152). A evidente proximidade entre esses três personagens sinaliza para uma relação de maiores compartilhamentos sociais ao longo dos setecentos. Dessa maneira deduzimos que as informações do mestre da capela da Sé de Olinda, descritas por Loreto Couto, foram narradas pelo próprio Antônio da Silva de Alcântara.

Segundo Loreto Couto, António da Silva de Alcântara "Na idade juvenil estudou a arte da música" (1904, p. 374), quem sabe na relação mestre/aprendiz com músicos da estirpe de um Jerônimo de Souza Pereira ou de um Ignácio Ribeiro Noya, chegando mais tarde a ser conhecido como "famoso professor desta armonica faculdade" (Op. Cit., p. 374). Em 1725, por volta de seus quatorze anos de idade, Antônio da Silva de Alcântara "[já] sabia especulativamente compor diversas obras [musicais]" (Op. Cit., p. 374). Na capitania de

³⁹ Para maiores informações sobre a transição de Loreto Couto da ordem franciscana para a ordem beneditina ver: MELO, Bruno Kawai Souto Maior de. **Desagravos e glórias:** trânsito, transitados e relações jurídico-religiosas no império português (1696-1762). 2014. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

Pernambuco sua formação também foi complementada possivelmente no Colégio dos Jesuítas do Recife ou no Convento dos Oratorianos do Recife, outra instituição que também se destacava na formação dos jovens da capitania de Pernambuco nos setecentos (MUELLER, 1945, p. 56),⁴⁰ e que teve uma importante participação nas tomadas de decisões dos moradores da parte do Recife, sendo "a força decisiva na conquista da autonomia municipal" (MELLO, 2012, p. 103).

Os pais de António da Silva de Alcântara, assim como os pais de Ignácio Ribeiro Noya e quem sabe de Jerônimo de Souza Pereira, provavelmente buscaram colocar em prática os principais preceitos do conceito de "família" do Antigo Regime, que segundo o historiador António Manuel Hespanha eram "o de educar espiritualmente, moralmente e civilmente, fazendo-lhes aprender as letras (pelo menos os estudos menores, ensinar um ofício e, caso nisso concorressem as qualidades da família e as aptidões do filho, estudos maiores)" (1998, p. 275). Com a formação sacerdotal António da Silva de Alcântara teria se ordenado certamente entre 1736-1738, na qual "ordenado presbítero mostrou pela integridade de vida, e modestia do semblante, ser digno de tão sublime estado" (COUTO, 1904, p. 374).

Conforme deduz-se da leitura de Loreto Couto, António da Silva de Alcântara conseguiu um significativo destaque em sua trajetória como mestre de música, por ser "insigne tangedor de todos os instrumentos, e dos mais celebres professores de música de seu tempo". Suas obras musicais atestam o seu conhecimento para escrever nos moldes técnico-estéticos da América Portuguesa, como sua "Ladainha por Solfa a quatro vozes choros com trompas, violinos e violoncello obligato" (Op. Cit., p. 375); ou seu "Te Deum laudamus a quatro choros com todos os instrumentos" (Op. Cit., p. 375). Essa última composição demonstra também o domínio técnico do contraponto musical por parte do padre António da Silva de Alcântara, obra que "compoz em pouco tempo, e se cantou [na Igreja do] Carmo do Reciffe" (Op. Cit., p. 375).

As notícias das composições de António da Silva de Alcântara descritas por Loreto Couto demonstram um aparente domínio técnico-composicional do *Stile Concertato*, exemplificando também o domínio da utilização dos instrumentos de corda na música sacra e profana, que, como lembra Rui Vieira Nery, tal utilização desses instrumentos iniciou-se gradativamente em Portugal por volta de 1720 (NERY, 1999, p. 82). Seria esta uma comprovação de seus estudos musicais na corte, depois de sua iniciação com os mestres

⁴⁰ Um exemplo de músico recifense setecentista que teve formação no Convento dos Oratorianos do Recife foi Felipe Benício Barboza (1722-1773), que segundo Loreto Couto foi "insigne tangedor de arpa, e celebre professor de música" (1904, p. 372).

pernambucanos e antes de assumir suas funções no mestrado de capela por volta de 1739, como se verá abaixo? Em caso positivo, Alcântara deve ter tido contato com as práticas musicais metropolitanas na década de 1730.

Loreto Couto descreveu também que António da Silva de Alcântara "Foy convidado para [ocupar o cargo de] mestre da [capela da] cathedral de Olinda" (Op. Cit., p. 374). O convite partiu do bispo D. Luís de Santa Tereza (1692-1757). Em 1749, António da Silva de Alcântara apresenta sua música como mestre da capela na festa da Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife (DINIZ, 1979, p. 29), substituindo o mestre da música padre Ignácio Ribeiro Noya que desde de 1741 era o responsável por essa celebração (DINIZ, 1969, p. 29). Nesse ano de 1749, o motivo da substituição possivelmente foi a presença nessa festividade do governador Luís José Correia de Sá (1698-1762) e do bispo Luís de Santa Tereza que "fez pontifical" (MELLO, 1983, p. 27) e que, certamente, fez questão que seu mestre da capela apresentasse sua música. Nos anos que se seguem, após a atuação do padre António da Silva de Alcântara, o padre Ignácio Ribeiro Noya voltou a ser o responsável pela festa da Irmandade de São Pedro dos Clérigos.

Nas primeiras décadas do século XVIII, a Sé de Olinda passou por dois longos períodos de sede vacante, o primeiro entre 1704 a 1709, ocasionadas pelas tratativas da nomeação dos bispos entre a coroa portuguesa e a Cúria Romana, que foram interrompidas pela morte do rei D. Pedro II e ascensão em 1707 do rei D. João V. A segunda sede vacante na Sé de Olinda nos setecentos ocorreu entre 1715 a 1725, possivelmente em grande parte desse período quem ocupou o cargo de mestre da capela foi o padre Antônio Tavares de Azevedo (outros ocupantes do mestrado da capela da Sé de Olinda nos setecentos, ver anexo). Por volta de 1722 o padre Antônio Tavares de Azevedo solicitou ao rei D. João V um aumento da cômputa para seu ministério, afirmando que a "limitada cômputa" naquele momento "não [bastava] para pagar aos músicos que assistem na dita Sé", o que lhe foi concedido por provisão régia, um aumento significativo de 40\$000 para 80\$000 anuais.⁴¹

Em 1725, o bispo D. José Fialho (1673-1741) assumiu o bispado com a missão principal de reestabelecer a ordem do poder espiritual. D. José Fialho, nos seus primeiros anos de prelazia, tratou de restabelecer um novo estatuto para Sé de Olinda (1728)⁴² e solicitou em 1729 a compra de um novo órgão, que veio de Portugal construído pelo organeiro Clemente

⁴¹ Provisão do rei D. João V concedendo ao mestre da capela da cidade de Olinda, Antônio Tavares de Azevedo, aumento de salário para exercer o seu ministério. 29 de outubro de 1722. AHU_ACL_CU_015, Cx. 29, D. 2656.

⁴² Estatutos da Catedral da Cidade de Olinda, Ordenados Pelo Ilustríssimo Senhor D. Fr. Jozeph Fialho, Bispo de Pernambuco, e do Conselho de Sua Majestade no ano de 1728, ms, S/c. ALC.

Gomes Furtado,⁴³ — organeiro que também prestou serviços para o Convento do Carmo da Paraíba e para o Seminário da Patriarcal de Lisboa⁴⁴. D. José Fialho também tentou organizar o cerimonial, além de intermediar a construção da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife (1728).⁴⁵ Hipoteticamente D. José Fialho trouxe consigo de Portugal seu "engenhoso e experiente" mestre da capela Ignácio Ribeiro Pimenta, que segundo o mestre de música Ignácio Ribeiro Noya era experiente harpista e compositor (ALEGRIA, 1985a, p. 76).

O padre Antônio da Silva de Alcântara certamente substituiu o mestre da capela padre Ignácio Ribeiro Pimenta, se levarmos em consideração a data de ordenação sacerdotal de Antônio da Silva de Alcântara, que ocorreu entre 1736-1738, embora não se saiba se ela ocorreu em Pernambuco ou na metrópole. Contudo, sua ordenação coincide com a chegada do bispo Luís de Santa Tereza em 1739 e sua possível contratação por esse prelado. Existe a possibilidade do padre Antônio da Silva de Alcântara ser um dos discípulos do padre Ignácio Ribeiro Pimenta, uma vez que os mestres de capela das Sés normalmente tutelavam discípulos na relação já mencionada de mestre/aprendiz, inclusive integrando esses seus músicos para atuarem em alguns "serviços profissionais" (OBINO; DUPRAT, 1968, p. 98).

Ao ocupar o cargo de mestre da capela, Antônio da Silva de Alcântara foi alçado a uma posição de destaque na hierarquia musical dos setecentos, posição que possibilitou sua atuação nos espaços mais prestigiados do Recife e Olinda como "[a igreja do] Carmo do Recife" e a "[igreja da] Misericórdia" de Olinda (COUTO, 1904, p. 375). Esses espaços mencionados eram congregados pelos potentados locais, que buscavam constantemente demonstrar seus poderes econômicos, seja no modo de se vestir, no lugar a ocupar na procissão, seja também na contratação do que se compreendia pela melhor música da época. Entretanto, apresentar a “melhor música” dos setecentos possivelmente requeria constantes colaborações e negociações em relação às contratações dos instrumentistas pelos mestres da capela e mestres de música, independente desses músicos residirem em Olinda ou Recife, e

⁴³ Requerimento de Clemente Gomes ao rei D. João, pedindo ordens para que o provedor da Fazenda Real da Capitania de Pernambuco, João do Rego Barros, execute o assento do órgão da Sé de Olinda, que ele vai fazer, assim como sua passagem livre de volta à corte e dez tostões por dia, caso haja demora no seu retorno. ant. 13 de janeiro de 1729. AHU_ACL_CU_015, Cx. 38, D. 3387

⁴⁴ Clemente Gomes Furtado foi contratado em 1738 para construir um órgão para o Convento do Carmo da Paraíba no valor de 480\$000 reis (SILVA, 2014, p. 190). Em 1739 Clemente Gomes concorreu com mais dois organeiros — o genovês que tinha oficina em Évora Pascoal Caetano Oldovini (c.1720-1785) e Felix Martins de Rates — para a construção do órgão da Sé da Bahia. Ao que parece decorrente do elevado valor do seu serviço, 600\$000 reis, perdeu a arrematação (SILVA, 2014, p. 163). Em 1758 o Real Seminário da Patriarcal comprou por 134\$400 um órgão positivo a Clemente Gomes Furtado (FERNANDES, 2013, p.21).

⁴⁵ Resumo histórico da fundação da Igreja de São Pedro e de sua venerável Irmandade, ms, fl. 133v. In: Notas ligeiras sobre a Igreja de São Pedro dos Clérigos e sua Venerável Irmandade e algumas notícias religiosas publicadas em diversos jornais desta cidade Recife (1919). S/c. AJLC.

também independente dos conflitos partidários das elites dessas duas localidades, como veremos adiante (item 4.1).

Apesar dos muitos músicos com semelhantes capitais musicais a António da Silva de Alcântara, principalmente atuando na vila do Recife, a posição de mestre da capela e os recursos que certamente António da Silva de Alcântara tinha à sua disposição, em relação a instrumentos musicais, tratados teóricos e instrumentistas aptos para executar as obras que chegavam da corte, assim como, suas próprias composições, conferia a António da Silva de Alcântara um maior acesso as poderosas redes clientelares locais da capitania de Pernambuco, assim como, lhe colocava em constante contato com os hábitos cortesãos e a estética musical metropolitana que acompanhavam essas redes. Em outras palavras os recursos na qual os mestres da capela da Sé de Olinda tinham acesso, lhes possibilitavam desenvolver uma produção musical alinhada com os padrões musicais metropolitanos. Como ficou evidenciado na festa de aclamação do rei D. José I em 1751 e 1752, na presença do governador Luís José Correa de Sá, na qual Antônio da Silva de Alcântara apresentou suas composições. Uma dessas obras, de cunho operístico, foi elaborada para "quatro coros de música, com trinta e tantas figuras ricamente adornadas, em que entravaõ quatro rabecoens, doze rabecas, duas trompas, e dous abuaci [oboés]" (CORREA, 1753, pp. 20-21), instrumentação que exemplifica certa compatibilidade musical da produção do padre António da Silva de Alcântara e de outros mestres com a produção musical metropolitana do período joanino, como veremos adiante.

Outro exemplo no campo da música profana cortesã, foi sua atuação nos palácios e casas senhoriais, executando suas "Sonatas para rebecas, para cravo, e para cithara" conforme relatado por Couto (1904, p. 375).⁴⁶ Em 17 de outubro de 1754 o governador Luís José Correia de Sá descreveu em seu diário que foi para a casa do bispo Luís de Santa Tereza "adonde houve serenata e baile" (MELLO, 1983, p. 253). Possivelmente o padre António da Silva de Alcântara foi o responsável pela execução musical e pelo repertório dessa serenata no suntuoso palácio do bispo na Boa Vista.

A música setecentista, principalmente na primeira metade, estava intrinsecamente relacionada à demonstração de poder em diversos níveis, inclusive entre o poder espiritual e temporal. Um caso que exemplifica esses acontecimentos ocorreu em 1750 na Câmara do Recife. Os camarários nessa data enviaram uma série de cartas ao bispo Luís de Santa Tereza com a intenção de se realizarem exéquias ao rei D. João V na Igreja do Colégio dos Jesuítas

⁴⁶ As sonatas barrocas se desenvolveram em Portugal na quarta década dos setecentos tendo uma forma bipartida simples. Os exemplos dessa produção podem ser ouvidos nas sonatas de Carlos Seixas e Domenico Scarlatti.

do Recife, cartas que não foram respondidas a princípio pelo prelado, quiçá decorrente das discórdias que envolviam o bispo e o juiz de fora António Teixeira da Mata, tendo a Câmara do Recife tomado partido pelo juiz de fora. Na carta sobre as exéquias do rei D. João V, os camarários solicitavam ao bispo Dom Luís de Santa Tereza, "clérigos para música, e outros misteres"⁴⁷, justificando que como "muitos [clérigos músicos] duvidarão ir ao dito ato, por não incorrerem na displicência [do bispo][...]", assim rogaram ao bispo o "beneplácito para que sem detrimento se possa fazer este sufrágio".⁴⁸ Esse acontecimento exemplifica que a atuação musical tanto da Câmara do Recife quanto de outras instituições da parte do Recife, mesmo essa localidade sendo contemplada com uma possível maioria de clérigos músicos, possivelmente dependia diretamente do consentimento do bispo. Poucos dias antes da celebração das exéquias do rei D. João V pela Câmara do Recife, o bispo respondeu:

[...] Que posso mandar ao reverendo vigário do Recife as ordens necessárias, a vossa mercê [...] não impedimos a todos os sacerdotes, e mais clérigos á que possam assistir as ditas exéquias com tanto que nelas se não ache presente alguma pessoa, que esteja atualmente excomungada estando, por ser proibido em direito celebrarem-se os officios divinos na sua presença [...]⁴⁹

O bispo D. Luís de Santa Tereza ao se referir a pessoa "excomungada", estava se dirigindo indiretamente ao juiz de fora António Teixeira da Mata, o que gerou uma resposta da Câmara em defesa da participação do juiz de fora na celebração. O bispo prontamente respondeu "[...]será, muy plausível na corte quando ouvirem, que o Senado da Câmara [do Recife] manda cartas rogatórias ao prelado [...]".⁵⁰ O conflito do bispo D. Luís de Santa Tereza com o juiz de fora António Teixeira da Mata, além de outros conflitos envolvendo o prelado e o poder local, levaram o rei D. José I a ordenar que o bispo voltasse para a corte em 1754, nomeando para ocupar o bispado da capitania de Pernambuco, Dom Francisco Xavier Aranha como bispo coadjutor com direito de sucessão. Assim, com a morte de D. Luís de Santa Tereza em 1757, D. Francisco Xavier Aranha foi oficialmente ordenado bispo de Pernambuco.

Ao assumir como coadjutor em 1754, o bispo D. Francisco Xavier Aranha, tendo como experiência sua atuação como deão da Sé de Miranda do Douro, tratou de organizar o cerimonial, principalmente as funções do coro da Sé de Olinda. Em 1756, Francisco Xavier Aranha denunciou ao rei as faltas dos capelães nas funções do ofício divino, por preferirem

⁴⁷ Registros de Cartas Avulsas da Câmara do Recife (1733-1766), fl. 240, S/c. IAHGP.

⁴⁸ Op. Cit., fl. 240

⁴⁹ Op. Cit., fl. 241

⁵⁰ Op. Cit., fl. 243v.

esses capelães atuar nas festas particulares, e nesse sentido solicitando aumento de cônica para esses na esperança de resolver o problema.

[...] espero haja mais regularidade neste choro que estava na maior decadência a sua cantoria e observância dos sagrados ritos e com muito trabalho vou puxando por eles, que muito à sobre posse vão fazendo alguma coisa mais animados com o meu exemplo por que muitas vezes assisto as horas para lhe ir introduzindo o cantado porque nada cantavam e tudo entoavam e rezavam assim, ou assim e como sou Conego Velho criado no Choro com alguma advertência e aplicação não posso deixar de notar e desterrar abusos e fazer observar o Cerimonial Romano [...]⁵¹

Nessa mesma petição, o bispo D. Francisco Xavier Aranha solicitou também que enviassem da corte um cantor "bom canto corista" para a catedral de Olinda, que residisse um ou dois anos com a função de ensinar o cantochão prático para os ministros e endireitasse o coro.⁵² Caso a solicitação tenha sido atendida, ao que parece António da Silva de Alcântara se beneficiou dessa capacitação do mestre cantor enviado de Portugal. Em 1760 quem estava ocupando a função de "mestre da capela da santa Sé e [também] do canto chão" (RÖHL, 2014, p. 7) era o padre António da Silva de Alcântara.

O violinista da Orquestra da Câmara Real Portuguesa José Mazza possivelmente conheceu António da Silva de Alcântara, quando esse esteve em Lisboa para "aprender a tocar rabecão piqueno com o Padre Frei Francisco Religioso Carmelitano Calçado" (MAZZA, 1947, p. 18). Depois de aperfeiçoar seu ofício na corte, António da Silva de Alcântara deve ter retornado a Pernambuco, sendo então nomeado no cargo de mestre da capela pelo bispo Luís de Santa Tereza.

No mestrado da Sé de Olinda, exerceu "excelente trabalho", sendo elogiado pelo bispo Francisco Xavier Aranha como sendo de "bom procedimento" (RÖHL, 2014, p. 7). Ao que tudo indica, em 1771, após a morte do bispo Francisco Xavier Aranha decidiu retirar-se do "Mestrado [da Sé de Olinda] para [a vila] de porto Calvo" (MAZZA, 1947, p. 18) onde certamente poderia atuar na Matriz de Nossa Senhora da Apresentação de Porto Calvo ou em alguma capela particular dos inúmeros engenhos e fazendas dessa rica localidade. Segundo José Mazza, em Porto Calvo, o padre António da Silva de Alcântara viveu "exercendo muitas virtudes" (Op. Cit., p. 18), local onde possivelmente terminou seus dias.

⁵¹ Ofício do bispo de Termópolis, coadjutor e sucessor de Olinda, D. Francisco Xavier Aranha, ao secretário de estado da Marinha e Ultramar, Diogo de Mendonça Corte Real, informando como procedeu com os fiéis quando soube da tragédia do terremoto; da falta de capelães na Sé de Olinda, bem como de cônica; e pedindo que seja enviado um cantor para organizar o coro e ornamentos para amenizar o estado de pobreza da mesma. 15 de maio de 1756. AHU_ACL_CU_015, Cx. 81, D. 6737

⁵² Op. Cit.

1.4 "Extimações de primeira grandeza"

Em meados do século XVIII, o cenário de conflitos entre as duas principais vilas da capitania de Pernambuco havia amenizado, porém questões como o local da residência dos governadores e a possibilidade da transferência da sede do bispado para o Recife ainda geravam muitas repercussões pela nobreza da terra de Olinda. Mas politicamente e economicamente algo tinha mudado para ambas as vilas. Nesse cenário de relativa paz e de incentivo econômico através de políticas de exportações do açúcar e das chamadas drogas da terra (tabaco, couro, etc), a comercialização e importação dessas mercadorias possibilitou a ascensão econômica dos chamados comerciantes de grosso trato. Esses agentes sociais tornaram-se importantes "patronos" dos músicos setecentistas, constituindo significativas "redes clientelares" (XAVIER; HESPANHA, 1998, p. 381-393).

Recife ao longo do século XVIII não parava de crescer em termos econômicos, urbano e populacional, proporcionando assim o surgimento de novos espaços de atuação para os músicos das vilas do Recife e de Olinda. O número de irmandades e de oratórios que se espalhavam pela vila do Recife,⁵³ espaços principais nas contratações dos músicos setecentistas, crescia a cada dia, além dos cinco conventos e diversas paróquias já existentes espalhadas pelo centro urbano e seus arrabaldes. Esses músicos também atuavam como professores particulares, bem como eram contratados para apresentar suas músicas nos salões das famílias dos ricos comerciantes, mercadores, fidalgos e nobres da terra, buscando replicar os hábitos cortesãos metropolitanos, considerando-se que os trânsitos entre Recife e a corte passaram gradativamente ao longo do século XVIII a serem mais frequentes e as trocas culturais mais intensas. Foi nesse cenário de tensão pós-Guerra dos Mascates e de relativa paz em meados dos setecentos que os músicos Manoel de Almeida Botelho e Luiz Alvares Pinto desenvolveram suas formações musicais para transitarem e atuarem para além de sua "pátria".

⁵³ Loreto Couto descreveu que no Recife "ha secenta e seis Irmandades, que se empregão no culto dos seos Oragos, festejando-os com o Santissimo Sacramento exposto, Missa solemne, e sermão, e muytas com procissão de tarde, e solemnissimas vesporas" (COUTO, 1904, p. 159). Em relação aos oratórios são "Quarenta e dous oratórios perfeitos pelo primor da arte, e custo, embutidos nas paredes das cazas, dao as ruas mayor lustre. Das Ave Marias por diante com agradavel e sonoro canto he a serenissima Raynha dos Anjos Maria Santíssima, louvada (Op. Cit., p. 159).

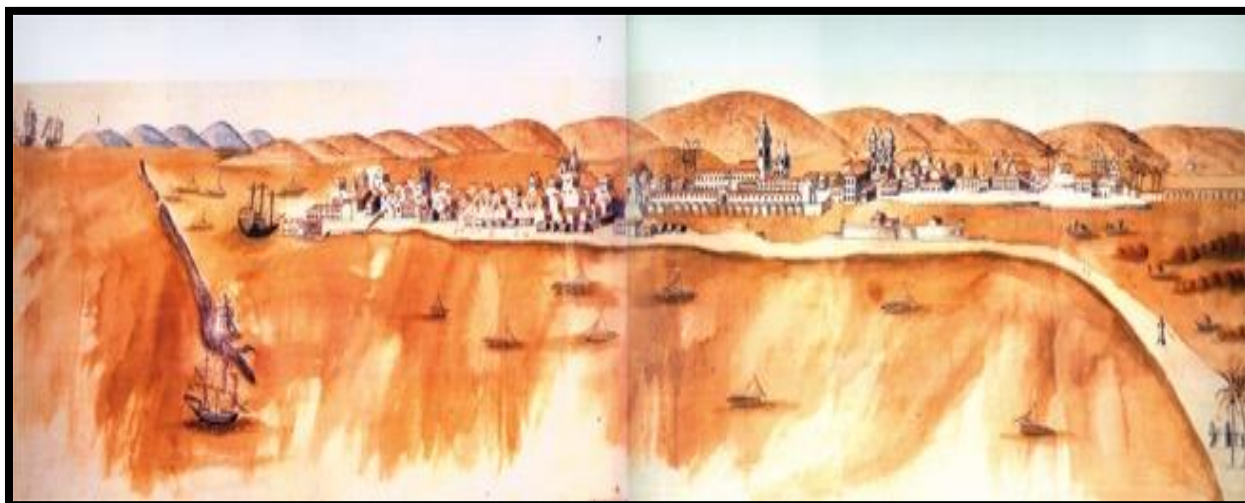


Figura 6: Prospecto da vila do Recife, padre José Caetano, 1759.

Luiz Alvares Pinto nasceu por volta de 1719 na vila de Santo Antônio do Recife (DINIZ, 1969, p. 43), em um ambiente que ainda vivenciava a tensão dos conflitos da Guerra dos Mascates, conflito de que porventura seu pai, o alferes e depois capitão mandante do Terço dos Auxiliares dos Homens Pardos Basílio Alvares Pinto (?-1775), participou ao lado dos comerciantes e moradores do Recife. As tensões entre a chamada nobreza da terra de Olinda e os mascates (comerciantes e mercadores) do Recife eram tantas no pós-conflito da Guerra dos Mascates que, por exemplo, esses primeiros conseguiram com uma articulação constante entre o poder temporal e o poder espiritual proibir, por longos anos, a realização da já mencionada procissão de cinzas realizadas pela Ordem Terceira de São Francisco do Recife e a festa de Corpus Christi realizada pela Câmara do Recife. As instituições mencionadas congregavam os comerciantes ricos do Recife, e esses eventos promovidos por essas instituições — quando foram autorizados pelo Rei — se interessavam por fomentar a “melhor música” local dos setecentos, uma vez que a música servia também como símbolo de demonstração de poder. Dessa maneira, segundo o historiador José Antônio Gonçalves de Mello: "O desprezo dos habitantes de Olinda pelos moradores do Recife ultrapassou os limites das relações humanas, e os olindenses chegaram a odiar o próprio Recife." (Apud SOUZA, 2009, p. 42).

Nesse ambiente de tensões, cresceu Luiz Alvares Pinto. Apesar de seus pais não possuírem grandes recursos financeiros (MELLO, 1895, p. 2), buscaram e conseguiram que seu filho aprendesse além de música "latim, rhetorica, e philosophia" (Op. Cit., p. 2). Mas onde um filho de militar, pardo e com poucos recursos teria uma formação humanística no Recife da primeira metade do século XVIII? Como já mencionado anteriormente apesar de existir

um significativo número de ordens religiosas no Recife e Olinda, o preconceito, característico da sociedade colonial da América Portuguesa (BOXER, 1969, p. 252), limitava o acesso de indivíduos com as características descritas de Luiz Alvares Pinto no ensino da maioria das ordens religiosas, com exceção dos colégios dos jesuítas, que eram instituições régias que recebiam recursos do governo português no período colonial para se manterem e que tiveram, segundo Riolando Azzi, "absoluta liderança no setor da educação" (HOORNAERT et al, 1992, p. 213), até a sua expulsão da América Portuguesa em 1759, imposta pelas reformas do primeiro-ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal.

As disciplinas humanísticas, aprendidas por Luiz Alvares Pinto nos seus estudos preparatórios, demonstram que sua formação inicial foi certamente no Colégio dos Jesuítas do Recife, por volta de 1732.⁵⁴ Os colégios dos jesuítas se "transformaram em importantes centros de estudos onde se educou toda a elite portuguesa do Brasil [da América Portuguesa] durante o período colonial" (HOORNAERT et al, 1992, p. 213). Em uma sociedade como a do Recife da primeira metade do século XVIII, marcada pelo preconceito e pela distinção social através de títulos e benesses régias, provavelmente para Luiz Alvares Pinto se inserir nessa instituição, que agregava os filhos da elite do Recife, precisou recorrer aos favores dos ricos comerciantes do Recife. Nesse sentido, o coronel João da Costa Monteiro (1683-1754), que era comerciante de grosso trato do Sertão e bastante influente na vila do Recife, era um desses ricos protetores que ajudou Luiz Alvares Pinto em seus projetos.

Luiz Alvares Pinto e sua família faziam parte de uma das instituições que mais colaborava com o assistencialismo dos pardos do Recife e que porventura contribuíram no desenvolvimento dos seus projetos, a Irmandade de Nossa Senhora do Livramento (1695), instituição da qual seu pai, ou até mesmo seu avô, foram possivelmente fundadores. Essa Irmandade, que agregava os pardos do Recife, tinha entre seus irmãos um importante músico dessa localidade na primeira metade do século XVIII, o já citado mestre da capela da Matriz de São Pedro Gonçalves, padre Jerônimo de Souza Pereira que ensinou a muitos discípulos na vila do Recife e arrabaldes. Como negar uma interação entre o mestre Jerônimo de Souza Pereira e o jovem aprendiz Luiz Alvares Pinto? Ambos com mesmo interesse no ofício da música, carregando o infortúnio, para a época, do defeito de cor e que transitavam pela mesma irmandade? Na menor das hipóteses, Luiz Alvares Pinto atuou como músico do padre-mestre, tocando seu "rabecão, viola [ou] rabeca" (MAZZA, 1947, p. 33) nas festas da

⁵⁴ Em seu tratado *Arte de Solfejar*, datado de 1761, Luiz Alvares Pinto descreve que tinha "experiência musical [a] 29 anos" (DINIZ, 1771, p. 13), nesse sentido, em prováveis 1732 com cerca de 13 anos iniciava seus estudos musicais.

Irmandade de Nossa Senhora do Livramento do Recife juntamente com outros jovens músicos, como, por exemplo, Manoel de Almeida Botelho e Felipe Nery da Trindade, sobre os quais falaremos mais adiante.

A formação humanística e especulativa adquirida por Luiz Alvares Pinto no colégio dos jesuítas, complementada com a formação prática da "arte da música" e com a sua possível proximidade com o mestre da capela padre Jerônimo de Souza Pereira, foram importantes marcadores de distinção na formação e atuação musical do jovem pardo Luiz Alvares Pinto, assim como nos seus projetos e mudanças de projetos ao longo da sua trajetória. Essa dupla formação, especulativa e prática, era um importante marcador de distinção no ofício da música na primeira metade do século XVIII na vila do Recife. Pois quem detinha esse duplo conhecimento na sociedade do Recife, na maioria das vezes, eram os clérigos que, em toda primeira metade dos setecentos, foram os detentores das posições principais do ofício da música, o que foi se modificando ao longo do século XVIII, quando gradativamente houve uma maior atuação dos músicos leigos.

Após concluir seus estudos no Colégio dos Jesuítas do Recife, Luiz Alvares Pinto, com os favores dos "homens bons" da vila do Recife, viajou para estudar em Lisboa, ao que tudo indica, na década de 1740. Em um manuscrito anexado ao seu tratado *Muzico e Moderno Systema de Solfejar*,⁵⁵ sua filha afirmou que Luiz Alvares Pinto, ao "se distinguir nas aulas preparatórias que havia na capitania de Pernambuco, [...] [decidiu embarcar] para Lisboa" (RÖHL, 2016, p. 252).

Ao chegar a Lisboa Luiz Alvares Pinto passou a aprender "as regras da composição, [e] contra-ponto, de que fez solemne exame, com aprovação e louvores mui lisongeiros" (MELLO, 1895, p. 2). Seu mestre de música em Lisboa foi o reconhecido contrapontista Henrique da Silva Negrão (?-1781), que foi organista da Igreja de Nossa Senhora do Loreto e também organista da Basílica de Santa Maria em Lisboa (MAZZA, 1947, p. 27) certamente antes de 1753, pois nessa data Henrique da Silva Negrão foi ouvido como testemunha para a habilitação do hábito de Avis ao poeta António Diniz da Cruz e Silva, e nessa inquirição Henrique da Silva Negrão já aparece como "organista da Sé" (SILVA, 1879, p. 353), período que supostamente Luiz Alvares Pinto ainda residia em Lisboa e possivelmente mantinha boas relações com os músicos da Basílica de Santa Maria.

⁵⁵ O tratado *Muzico e Moderno Systema de Solfejar...*, foi analisado e publicado, em 2016, pelo musicólogo Alexandre Rohl em sua tese: RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. Os métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto: Uma análise comparada da Arte de Solfejar e Muzico e Moderno Systema para Solfejar. In: **A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico**, 2013, Lisboa. Atas do Congresso Internacional. Lisboa: Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, 2013. Vol. 1, p. 67-89. O manuscrito faz parte da coleção do Arquivo da Casa Imperial do Brasil (Arquivo Grão Pará), em Petrópolis.

Em Lisboa, Luiz Alvares Pinto "foi recebido a ensinar em algumas casas nobres" (MELLO, 1895, p. 2). A interação de Luiz Alvares Pinto na Basílica de Santa Maria com outros músicos e potenciais mecenas, ou até mesmo a indicação do mestre de música Henrique da Silva Negrão a respeito das qualidades de Luiz Alvares Pinto, possivelmente foram as situações que motivaram a contratação de Luiz Alvares Pinto para ensinar e atuar nas casas nobres e nas casas dos diversos mercadores da cosmopolita Lisboa. Uma dessas casas nobres foi a da família do cônego, embaixador e depois ministro Martinho de Melo e Castro (1716-1795), da Casa das Galveias — da primeira nobreza do reino —, que, segundo a filha de Luiz Alvares Pinto, o contratou para ser "mestre de música de suas filhas" (RÖHL, 2016, p. 252). Entretanto, houve um equívoco por parte da filha de Luiz Alvares Pinto, pois Martinho de Melo e Castro era solteiro e não teve filhos, como ficou registrado na sua habilitação de Familiar do Santo Ofício.⁵⁶ Assim, possivelmente Luiz Alvares Pinto foi mestre de música das irmãs ou sobrinhas de Martinho de Melo e Castro "no palácio de seu esclarecido mecenas" (Op. Cit., 252).

O memorialista António Joaquim de Mello afirmou que Luiz Alvares Pinto, mesmo sem os recursos financeiros que mantinham seus estudos na metrópole, conseguiu através do exercício profissional, "tocando violoncelo, [...] copiando, [...] [e] compondo alguma cousa, [...] permanecer naquella grande cidade" (1895, p. 2). Sua atuação profissional possibilitou a Luiz Alvares Pinto uma certa estabilidade financeira na corte, assim como "os meios para poder regressar [ao Recife]" (Op. Cit., p. 2). Ao que tudo indica seu regresso aconteceu após o terremoto de Lisboa em 1755, fato que ocasionou a partida de vários músicos de Portugal (FERNANDES, 2010, p. 25-26).

Se a volta de Luiz Alvares Pinto aconteceu entre 1755-1761, ao chegar ao Recife, se deparou com uma situação favorável para sua atuação: uma elite comercial e mercantil forte economicamente, decorrente da comercialização das drogas da terra e do açúcar, além de uma maior abertura para a atuação dos pardos nos ofícios mecânicos e artísticos decorrente das chamadas reformas pombalinas. Contudo, Luiz Alvares Pinto ficou muitos anos distante da sua "pátria" e certamente precisou de tempo para se inserir como respeitado mestre de música nas vilas do Recife e de Olinda, porventura atuando na Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, assim como dando aulas nas casas dos ricos comerciantes do Recife. Depois de retornar do reino, dois fatos a assinalar: um, o seu casamento com Ana Maria da Costa (? -

⁵⁶ Documentação consultada na Torre do Tombo e gentilmente disponibilizada pela professora Dr.^a Maria Elizabeth Lucas. Habilitação de Familiar do Santo Ofício, Martinho de Melo e Castro, 22 de março de 1770, ms. Tribunal do Santo Ofício/Geral habilitação/ maço 1, Doc. 82. ANTT.

c.1773), uma agregada da casa de seu protetor Costa Monteiro, e outro, a possível ação de seu pai Basílio Alvares Pinto, já no posto de capitão mandante do Regimento de Milícias dos Homens Pardos do Recife, tratando de conseguir-lhe em 1766 uma carta patente de oficial, desse mesmo regimento, o que viria a assegurar seu sustento e do seu núcleo familiar.

Seguindo a carreira militar, Luiz Alvares Pinto chegou ao posto de sargento-mor do Regimento de Milícias dos Homens Pardos do Recife, que segundo Jaime Diniz obteve por patente régia no ano de 1778, confirmada pelo governador José da Cunha Grã Ataíde e Melo, o Conde de Povolide (DINIZ, 1969, p. 47). Entretanto, ocorreu um equívoco do musicólogo Jaime Diniz, uma vez que o Conde de Povolide foi governador de Pernambuco no ano de 1768, sendo nomeado um ano depois para o cargo de governador geral do Brasil, cargo que exerceu até 1774. Dessa maneira, a carta patente de sargento-mor concedida a Luiz Alvares Pinto foi anterior à data mencionada pelo musicólogo Jaime Diniz. Ainda nesse sentido, em documentação que menciona a esposa de Luiz Alvares Pinto, ele já aparece como Sargento-mor em data anterior a 1778. Nesta documentação, "D. Anna Maria mulher do sargento-mor Luiz Alvares Pinto" ingressou como irmã da Irmandade de Nossa Senhora do Terço em 1773,⁵⁷ igreja que ficava localizada nas bandas de Santo Antônio do Recife. Desse modo, Luiz Alvares Pinto certamente teve sua patente de sargento-mor confirmada em 1768 e não em 1778.

Os feitos dos restauradores contra o domínio holandês em Pernambuco "com infecta de sangue" faziam parte do imaginário e da identidade dos recifenses e olindenses que carregavam esse infortúnio à época. Nesse sentido, o músico Luiz Alvares Pinto, que em 1770, como mencionado, ocupava o posto de sargento-mor do Regimento de Milícia dos Homens Pardos do Recife, envia uma carta ao mestre de campo reivindicando melhores condições para os seus soldados, lembrando enfaticamente ao longo da carta dos feitos da "gente de cor" para com a expulsão dos holandeses.⁵⁸ Em um dos vários trechos em que menciona os feitos da gente de cor, Luiz Alvares Pinto escreveu:

[...] Os heróis que expeliram do país pernambucano os Belgas foram o primeiro João Fernandes Vieira, 2º Henrique Dias, 3º D. Antônio Felipe Camarão. Eu desejava que me dissessem, de que infantarias foram cabos, ou chefes? Estou certo, que de uns poucos de pardos, de índios, e de pretos. Não duvido, que houve brancos; mas não o bastante, para expulsarem tanto poder [dos holandeses]. É verdade que se achou

⁵⁷ Documentação localizada durante nossas pesquisas de campo: Livro de Matricula dos Irmãos devotos de Nossa Senhora do Terço, fl. 2, ms. S/c. IPHAN.

⁵⁸ Para mais informações sobre a atuação militar de Luiz Alvares Pinto ver: PEREIRA, José Neiton. **Além das formas a bem dos rostos: faces mestiças da produção cultural barroca recifense - 1701-1789**. 2009. 232 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2009.

André Vidal de Negreiros, que vinha não a pelejar; mas aprender a João Fernandes Vieira e como este (ainda que mestre de campo da infantaria da Bahia) era pardo não traria consigo muitos brancos; todavia podiam estes conquistar sem sua presença.⁵⁹

Portanto, Luiz Alvares Pinto relembrava a bravura da sua herança étnica que lutou na guerra da Restauração Pernambucana para solicitar melhores condições dos seus soldados e melhorias do seu terço. Segundo o historiador José Neiton Pereira, "ressaltando a histórica bravura da gente de cor, Pinto deixa ver como os mestiços pernambucanos não apenas conheciam a história dessa batalha, mas operavam uma releitura que permeava as conversas cotidianas daquela gente (2009, p. 191). Ao que tudo indica, Luiz Alvares Pinto possivelmente tinha em sua genética sangue dos que lutaram junto dos terços dos Henriques, sendo uma 3º ou 4º geração de um dos militares que lutaram nos conflitos da Restauração.

Ao passar dos anos, a influência e articulação das redes clientelares de Basílio Alvares Pinto somada à experiência profissional e de formação na corte, bem como ao conhecimento que Luiz Alvares Pinto construiu ao longo de sua trajetória como músico especulativo e prático, foram os marcadores principais para se inserir nos espaços de atuação das vilas do Recife e de Olinda na segunda metade do século XVIII. Chegou a atuar com certa frequência como mestre da música na Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife, assumindo essa responsabilidade em 1778 (DINIZ, 1969, p. 51), certamente após a morte do padre António das Virgens (?-1778), que fora responsável pelas festas dessa irmandade nos anos anteriores. Luiz Alvares Pinto atuou também por volta de 1781 na Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, localizada na vila de Olinda (Op. Cit., p. 48), chegando a ser contratado, ao que tudo indica, como mestre da capela da Matriz de São Pedro Gonçalves, ou sua anexa na parte de Santo Antônio, por volta de 1771-1788.

Outra faceta importante da trajetória de Pinto é ter obtido a nomeação para o cargo de mestre régio na vila do Recife em 1781, o que lhe permitiu abrir uma escola na Rua Estreita do Rosário na praça de Santo Antônio do Recife para ensinar primeiras letras e música com a ajuda de suas duas filhas. Segundo um testemunho, esse "curso regular de música, solfejo, canto e alguns instrumentos, [...] manteve por muitos anos [...] tendo grande frequência de alunos" (Apud Diniz, 1969, p. 46), entre esses os mestres de música da primeira metade do século XIX: José de Lima, Joaquim Bernardo de Mendonça Ribeiro Pinto, e possivelmente Máximo Pereira Garros, além dos filhos dos "homens bons" da vila do Recife que ocuparam

⁵⁹ Ofício do soldado Luís Alves Pinto ao mestre de campo Luís Nogueira de Figueiredo, sobre o enfraquecimento do Terço de Infantaria da capitania de Pernambuco que este administra, devido às deserções dos soldados e a desatenção do ouvidor da dita capitania, José Teotônio Sedron Zuzarte, para com os componentes do dito Terço. 27 de abril de 1770. AHU_ACL_CU_015, CX. 109, D. 8407

importantes cargos administrativos e políticos, entre esses os "Bispos do Maranhão, D. frei Carlos e D. frei Pedro de Chysopoles [...], o Senador D. Nuno Eugenio de Locio entre outros" (MELLO, 1895, p. 3). Cumpre ressaltar o papel de Luís Alvares na capacitação escolar e musical de suas filhas e de seu filho Basílio Alvares Pinto, que chegou a ocupar, em 1798, o cargo de mestre régio substituto na freguesia da Boa Vista (SILVA, 2007, p. 155).

No campo prático musical, as obras de Luiz Alvares Pinto passaram a ser bastante requisitadas no Recife, sem dúvida em decorrência da sua sólida formação musical adquirida em seus anos de estudo em Portugal, através do contato direto com o organista e contrapontista Henrique da Silva Negrão, bem como da prática continuada em contato com músicos locais. Sua filha afirmava que "são dele todas as peças, que ainda hoje [nas primeiras décadas dos oitocentos], se cantão lá [no Recife], nas cerimônias religiosas" (RÖHL, 2016, p. 252). Entre suas composições existe a notícia de umas exéquias ao rei D. José I encomendada por Martinho de Melo e Castro. António Joaquim de Mello menciona que do repertório de Luiz Alvares Pinto existiam Matinas de São Pedro e de Santo António, além de hinos, novenas, ladainhas, missas, sonatas.

São também de Luiz Alvares Pinto o *Himno o`Penha*⁶⁰ para 2 vozes, 2 violinos, violoncelo e órgão (Fig. 7) com poesia do padre Manoel de Souza Magalhaes (1744-1800), que foram cantadas nas "festa[s] da mesma Senhora na igreja de sua invocação na Cidade do Recife" (MELLO, 1856, p. 271). Existem notícias de um "Hino a Nossa Senhora do Carmo", também com poesia de Manoel de Souza Magalhães. Estas composições sinalizam outros possíveis espaços em que Luiz Alvares Pinto atuou após se estabelecer no Recife na segunda metade dos setecentos. Outras composições são a *Salve Regina*, para 3 vozes mistas, 2 violinos e baixo contínuo; um *Te Deum Laudamus*, editado pelo padre Jaime Diniz, a partir da localização apenas das 4 vozes, 1 trompa e baixo contínuo⁶¹. Essas duas últimas composições mencionadas são seguramente de Luiz Alvares Pinto como consta no frontispício das obras. Confirmadas também são as *Lições de Solfejos e Divertimentos Harmônicos* que integram o tratado *Muzico e Moderno Systema de Solfejar*. Existe também uma série de composições atribuídas pelo padre Jaime Diniz a Luiz Alvares Pinto depositadas no Instituto Ricardo Brennand aguardando estudos mais aprofundados. Em termos estéticos, a obra de Alvares

⁶⁰ Essa composição foi localizada em nossas pesquisas de campo na coleção do PJD, o *Himno O`Penha* atribuído pelo Pe. Jaime Diniz teve sua atribuição confirmada ao cruzarmos com as informações trazidas por António Joaquim de Mello. Pastas PJD, sem catalogação, Arquivo José António Gonsalves de Mello, Instituto Ricardo Brennand. Conseguimos localizar também em nossas intervenções na coleção PJD, nessa mesma instituição, um *Mandatum a 5ª Santa a 3 vozes* também atribuída pelo Pe. Jaime Diniz a Luiz Alvares Pinto (fig. 8).

⁶¹ DINIZ, Jaime Cavalcante. **Te Deum Laudamus [Luiz Alvares Pinto]**: 4 vozes mistas e baixo contínuo. Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1968.

Pinto enquadra-se naquilo que o musicólogo Sérgio Dias, partindo da sua experiência com o repertório setecentista luso-brasileiro, caracterizou como parte de um "ideal estético luso-romano-napolitano"⁶².

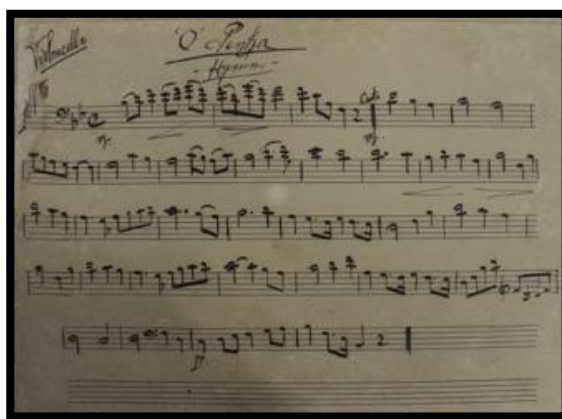


Figura 7: Himno O'Penha parte do violoncelo, séc. XVIII, Luiz Alvares Pinto. (Cópia século XIX?).

Figura 8: Mandatum a 5ª Santa a 3 vozes, parte do tenor, composição atribuída a Luiz Alvares Pinto pelo Pe. Jaime Diniz, séc. XVIII. (Cópia séc. XIX?).

⁶² **O AMBIENTE musical de Luiz Alvares Pinto.** Direção de Sérgio Dias. Produção de Jessica Soares. Intérpretes: Gárgula Ensemble Vocal; Sonoro Ofício; Sérgio Dias. Recife: Funcultura — FUNDARPE, 2016. (73 min.), CD.

No campo didático-musical, Luiz Alvares Pinto escreveu dois tratados, que são a *Arte de Solfejar* (1761)⁶³ e o *Muzico e Moderno Systema de Solfejar...* (1776), os quais não chegaram a ser publicados. Os dois tratados evidenciam uma preocupação prática em detrimento da especulativa, construção compatível com os tratados teóricos-musicais portugueses dos setecentos, que, segundo Fernandes, "na maior parte dos casos, as obras conhecidas têm um caráter de iniciação, focando os princípios básicos da música, da harmonia, do acompanhamento, do contraponto e da fuga" (2013, p. 59). Fernandes lembra também que, "Na prática pedagógica setecentista luso-brasileira, o ensino da leitura musical e da arte de bem cantar eram indissociáveis" (Op. Cit., p. 61). Ainda sobre os tratados, percebemos uma compatibilidade dos solfejos das *Lições de Solfejo* integradas no *Muzico e Moderno....* com os *Solfeggi* napolitanos setecentistas, muito utilizados na metrópole, inclusive no Seminário da Patriarcal (Op. Cit., p. 63). Segundo o musicólogo Mario Trilha Neto, os *Solfeggi* consistiam em "um duo, que conjuga uma graciosa linha melódica com uma linha de baixo, que pode ou não ser cifrada, e que utiliza as mesmas figuras e padrões harmônicos encontrados nos partimentos" (Apud FERNANDES, 2013, p. 63).

É também de Luiz Alvares Pinto a autoria do tratado de primeiras letras, *Diccionario pueril para uso dos meninos, ou dos que principião o ABC, e a soletrar dicções...* (1784), publicado em Lisboa. Essas obras evidenciam o conhecimento humanístico de Luiz Alvares Pinto, que o possibilitou prestar serviços para os mais ricos comerciantes e mercadores da vila do Recife, além de conseguir os favores da alta nobreza lisboeta.

No campo da música profana, Luiz Alvares Pinto compôs pelo menos uma obra, a música para uma comédia em três atos intitulada *Amor Mal Correspondido*, que segundo Jaime Diniz "foi em cena em 1780, na então Casa da Ópera do Recife. Em face do sucesso obtido, a obra andou sendo representada até pelo menos 1783" (DINIZ, 1969, p. 62). A Casa da Ópera do Recife ficava localizada nas bandas de Santo Antônio, próximo ao Convento de São Francisco. Ela foi fundada em 1772, um ano depois do alvará assinado pelo Marquês de Pombal que recomendava "o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados [no Brasil], pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade" (OLIVEIRA, 1976, p. 11), evidenciando-se aí a abertura de novas frentes de atuação para os músicos, instrumentistas e cantores locais.

⁶³ O tratado manuscrito *Arte de Solfejar* integra a coleção da Biblioteca Nacional de Portugal. Jaime Diniz publicou em 1971 uma edição fac-similar dessa obra. Mais informações sobre essa obra ver: DINIZ, Jaime Cavalcante. Luiz Alvares Pinto: Arte de solfejar. Edição fac-similar. Recife: Funarte, 1977.

Segundo o testemunho de sua filha, Luiz Alvares Pinto, ao compor as exéquias do rei D. José I em 1777, encomendadas pelo ministro Martinho de Melo e Castro, "adquiriu [...] a moléstia que pouco depois lhe consumiu a preciosa existência" (RÖHL, 2016, p. 252). Luiz Alvares Pinto morreu provavelmente em 1790-91, sendo sepultado na Igreja de Nossa Senhora do Livramento. O mestre de música padre João Rodrigues Ferreira das Virgens (?-1796), seu contemporâneo e possível amigo, foi o responsável em 1791 pelas missas de corpo presente do mestre Luiz Alvares Pinto.⁶⁴ Com a morte de Luiz Alvares Pinto, o padre João Rodrigues Ferreira das Virgens o substituiu nas festas da Irmandade de São Pedro dos Clérigos (DINIZ, 1979, p. 77) e na Irmandade de Nossa Senhora de Guadalupe (Op. Cit., p. 75).

Contemporâneo da atuação de Luiz Alvares Pinto na vila do Recife, apenas dois anos mais velho do que ele, encontramos a figura de Manoel de Almeida Botelho. Considerando a proximidade entre eles e seus pais na Irmandade de Nossa Senhora do Livramento dos Homens Pardos, deduzimos que estabeleceram uma relação de amizade e reciprocidade pela sua condição de homens mestiços. Ambos construíram suas formações educacionais no mesmo momento na vila do Recife e igualmente decidiram passar para Lisboa em meados dos setecentos, em busca de novos horizontes intelectuais.

Manoel de Almeida Botelho nasceu em 5 de junho de 1721 na vila do Recife, filho do alferes Francisco de Almeida Pessoa e de Maria Botelho Campely e irmão de Felipe Nery da Trindade (1714-?) (COUTO, 1904, p. 383). Manoel de Almeida Botelho, assim como Luiz Alvares Pinto, certamente estudou no Colégio dos Jesuítas do Recife, mas, antes de alcançar a idade de ingressar nessa instituição, é bem provável que Manoel de Almeida Botelho tenha iniciado seus estudos de primeiras letras e música com seu irmão Felipe Nery da Trindade, que, por volta de 1739, já ordenado padre, era "mestre de humanidades" na vila do Recife e também "na vila formosa de Sirinham" (Op. Cit., p. 376). Felipe Nery da Trindade também se destacava como "músico, compositor e instrumentista" (Op. Cit., p. 377).

Felipe Nery da Trindade, que era sete anos mais velho que seu irmão, além de ser o primeiro professor de primeiras letras de Manoel de Almeida Botelho, certamente, também foi seu primeiro contato mais próximo com a música. Loreto Couto destaca que Felipe Nery da Trindade tocava "rabeça, arpa e viola" (Op. Cit., p. 377). Por volta de 1739, quando Felipe Nery estava começando a ministrar aulas na vila do Recife e na vila de Sirinhaém, Manoel de Almeida Botelho estava com 19 anos; alguns anos depois Manoel de Almeida Botelho se destacaria por ser "na viola incomparável" (Op. Cit., p. 383). Em 1760, Felipe

⁶⁴ Livro de certidões de Missas da Irmandade de Santa Cecília do Recife (1789-?), ms, fl. 4, S/c. AJLC.

Nery da Trindade foi contratado como mestre régio após ser aprovado no primeiro concurso para esse cargo, realizado na capitania de Pernambuco (RÖHL, 2014, p. 6).

A formação de Manoel de Almeida Botelho e de seu irmão Felipe Nery da Trindade indica que seus pais tiveram uma certa distinção econômica na vila do Recife. Loreto Couto, veladamente transparecendo seu preconceito ao mencionar os pais de Manoel de Almeida Botelho e seu irmão Felipe Nery da Trindade, afirmou que eram "Pardos de honrado procedimento" (COUTO, 1904, p. 377), reforçando a hipótese de que eram possivelmente distintos economicamente ou que faziam parte de um círculo social mais distinto na vila do Recife. Teria Maria Botelho Campely, mãe de Manoel de Almeida Botelho, algum grau de parentesco com o frei João Baptista Campelly, que foi ministro da Ordem Terceira de São Francisco em 1701 e 1717? Ou com o padre Paulo Campeli, presbítero da Congregação do Oratório de Nossa Senhora da Madre de Deus nas primeiras décadas dos setecentos?

As boas relações que o alferes Francisco de Almeida Pessoa, pai de Manoel de Almeida Botelho e Felipe Nery da Trindade, estabeleceu com os irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, certamente foram importantes para a formação e atuação profissional dos seus filhos. Francisco de Almeida Pessoa ocupou vários cargos nessa instituição, aparecendo como terceiro mordomo na eleição de 1731, sendo o segundo mordomo nesse mesmo ano o mestre da capela da Matriz de São Pedro Gonçalves padre Jerônimo de Souza Pereira. Na eleição de 1740, além da escolha de Francisco de Almeida Pessoa, também foi eleito o alferes Basílio Alvares Pinto, pai de Luiz Alvares Pinto. O citado irmão de Manoel Botelho, padre Felipe Nery, também ocupou cargos importantes nessa Irmandade, chegando em 1764 ao cargo de juiz. Portanto, a Irmandade de Nossa Senhora do Livramento foi possivelmente um importante espaço de socialização, alianças e colaborações, inclusive no âmbito musical.

A Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, como mencionado, congregava os homens pardos da vila do Recife, que em meados do século XVIII constituíam uma significativa parcela da população que ocupavam diversos cargos, inclusive cargos administrativos e postos militares. Essa Irmandade funcionava como um suporte assistencial indispensável em uma sociedade marcada pela discriminação pela cor. Assim, os congregados pardos intervinham quando necessário em prol dos seus pares. A maior demonstração da afirmação dessa comunidade parda aconteceu na festa São Gonçalo Garcia em 1745, em uma série de eventos em vários espaços do Recife, mas principalmente na Igreja de Nossa Senhora do Livramento. Estas celebrações representam uma das maiores demonstrações da identidade

parda nos setecentos, simbolizada pelo seu patrono pardo, e que contou com a performance musical e literária dos mais peritos mestres do Recife: padre Jerônimo de Souza Pereira, padre Ignácio Ribeiro Noya, o mestre da capela da Sé de Olinda, o então padre António da Silva de Alcântara, padre Felipe Nery da Trindade e hipoteticamente o jovem Manoel de Almeida Botelho integrando com sua viola a orquestra de um desses mestres.⁶⁵

Em relação à formação musical de Manoel de Almeida Botelho, apesar da vila do Recife ter na primeira metade do século XVIII cinco instituições de ensino — Convento de São Francisco, Colégio dos Jesuítas, Convento de Nossa Senhora da Penha, Convento dos Oratorianos e Convento do Carmo — o principal modo de formação prático-musical naquele contexto era a relação "mestre/aprendiz".

Manoel de Almeida Botelho, ao que tudo indica, também foi um dos aprendizes do mestre da capela da Matriz de São Pedro Gonçalves, padre Jerônimo de Souza Pereira. Esse importante meio de transmissão do conhecimento prático musical, principalmente na primeira metade do século XVIII, era certamente ancorado na confiança e proximidade entre ambas as partes, e, como mencionado, a proximidade do padre Jerônimo de Souza Pereira com a família de Manoel de Almeida Botelho na Irmandade de Nossa Senhora do Livramento leva a crer que essa relação possivelmente se estabeleceu.

Manoel de Almeida Botelho, assim como seu irmão, cresceram ouvindo a música da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento do Recife sob os cuidados do padre Jerônimo de Souza Pereira, ou até provavelmente chegaram a atuar como músicos do padre-mestre. O jovem pardo Manoel de Almeida Botelho foi encaminhado para ingressar na vida religiosa e a ela aliou o ofício da música. Portanto, não faz sentido negar a possível influência direta ou indireta da música feita pelo padre-mestre Jerônimo de Souza Pereira na sua formação. O padre Jerônimo de Souza Pereira era próximo do seu círculo de amizades, detentor de um significativo conhecimento musical, além de ambos fazerem parte de uma irmandade de pardos. Loreto Couto assim descreveu Manoel de Almeida Botelho:

[...] praticou desde a primeira idade com summa profundidade a Sciencia do Contraponto, sendo hum dos mais famosos compositores da presente idade, em cujas obras se admirão unidas a novidade da idéia, com o gosto da consonância sempre regulado pelos rígidos preceitos desta armonica arte (COUTO, 1904, p. 383).

⁶⁵ Summula Triunfal da nova e grande celebridade do glorioso e invicto martyr S. Gonçalo Garcia [...] por Sotério da Sylva Ribeiro [...], publicado em Lisboa em 1753. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, tomo 99, vol. 153, p.7-113, 1926.

Como adquirir “Summa profundidade [n]a Sciencia do contraponto” (COUTO, 1904, p. 383), se não se aproximando dos mestres mais “peritos”?

Manoel de Almeida Botelho, seguindo os caminhos do seu irmão, como mencionado buscou o sacerdócio, o que ocorreu entre 1746-1748. Em 1748 ele já aparece como "Reverendo Padre Manoel de Almeida Botelho" na eleição da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento (DINIZ, 1979, p. 38). Loreto Couto, que porventura presenciou o desenvolvimento de Manoel de Almeida Botelho, descreveu que ele se ordenou padre em Lisboa, para onde partiu em 1749. Provavelmente, Manoel de Almeida Botelho estava realizando seus estudos para o sacerdócio quando foi descrito como "Reverendo Padre" pelo escrivão da Irmandade do Livramento do Recife e na sequência passou à corte para ser ordenado.

Apesar de ter uma formação musical especulativa, decorrente do contato desde muito cedo com os ensinamentos do seu irmão e possivelmente do seu ingresso no colégio dos jesuítas, o destaque da atuação de Manoel de Almeida Botelho está na sua atuação prática, destacando-se como instrumentista, sendo admirado pela "a summa destreza, com que tocava todos os instrumentos" (COUTO, 1904, p. 383).

Chegando em Lisboa, Manoel de Almeida Botelho conquistou possivelmente várias oportunidades, atuando em performances artísticas para o alto clero na figura máxima do patriarca D. Tomás de Almeida, a maior autoridade eclesiástica de Lisboa na primeira metade dos setecentos que "o tomou debaixo da sua protecção" (COUTO, 1904, p. 383). Loreto Couto relatou que ao chegar na corte, Manoel de Almeida Botelho "conciliou [...] extimaçoens da primeira grandeza pelas suas prendas, e virtudes" (Op. Cit., p. 383). Atuou também como músico para importantes casas da alta nobreza metropolitana, como, por exemplo, a casa do Marquês de Marialva, que na época tinha residência no bairro alto de Lisboa, frente à Igreja de Nossa Senhora do Loreto, e outra residência na freguesia de Marvila, ambas próximas das residências do primeiro patriarca de Lisboa, locais onde possivelmente Manoel de Almeida Botelho tocou suas "várias sonatas, e tocatas tanto para viola, como para cravo" (Op. Cit., p. 383). Deduz-se que seu domínio inicial do contraponto tenha aí se expandido significativamente em contato com mestres portugueses, ao ponto de granjear-lhe fama como compositor "em cujas obras se admirão unidades a novidade da idea" (Op. Cit., p. 383), como exemplifica seu "miserere a quatro vozes de composição, modulada para a semana santa" que foi executado em Lisboa em meados do século XVIII (Op. Cit., p. 383), ou como a sua "missa a quatro vozes, e dous violinos [ou seu] [...] psalmo, lauda

Jerusalem a quatro vozes, dous violinos, oboe, e trompas" (Op. Cit., p. 383), composições que tiveram "singular aceitação entre os melhores professores de Portugal" (Op. Cit., p. 383). Novamente neste caso, os registros de Couto sobre as composições, repertório e *instrumentarium* de Manoel de Almeida Botelho evidenciam um domínio técnico-composicional da *prima e seconda pratica* e de composições em *Stile Concertato* que devem tê-lo acompanhado em seu retorno ao Brasil.

Em 1754, morreu seu principal mecenas, o patriarca D. Tomás de Almeida, e, na sequência, um ano depois ocorreu o terremoto que devastou Lisboa, motivos que possivelmente levaram Manoel de Almeida Botelho a regressar a Recife, entre 1755-1757.⁶⁶ Em 1764, já com seus 43 anos, ingressa como irmão na Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Militares na praça de Santo Antônio do Recife,⁶⁷ irmandade na qual possivelmente atuou até os seus últimos dias. De sua obra musical, não há notícias ou registros em arquivos do Brasil e de Portugal.

Ao analisarmos os esboços iniciais das trajetórias dos cinco músicos, padre Ignácio Ribeiro Noya, padre Jerônimo de Souza Pereira, padre Antônio da Silva de Alcântara, Luiz Alvares Pinto e Manoel de Almeida Botelho, percebemos que essas trajetórias se cruzavam a todo momento, compondo múltiplas redes de relações (profissional, familiar, de apadrinhamento e de amizade), propiciando visualizarmos múltiplas conexões a partir dessas interações. As questões reveladas a partir das interações experienciadas por esses músicos, algumas dessas que serão analisadas nos capítulos a seguir, servirão para alargarmos o conhecimento acerca do exercício do ofício da música no contexto das vilas de Recife e Olinda ao longo do século XVIII.

⁶⁶ Domingos do Loreto Couto não descreveu em sua crônica que o padre Manoel de Almeida Botelho havia retornado de Lisboa. Dessa maneira, em 1757, data da publicação de sua crônica *Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco*, o padre Manoel de Almeida Botelho, ao que parece, ainda não teria voltado da metrópole.

⁶⁷ Documentação localizada em nossas pesquisas de campo: Fichas/Anotações do Pe. Jaime Diniz. ms, coleção PJD, S/c. Arquivo José Antônio Gonçalves de Melo, IRB.

2. MÚSICOS E SUAS REDES DE COMPARTILHAMENTO SOCIAL

2.1 Práticas musicais locais e suas redes clientelares

Em 1784, foi publicado em Lisboa, após a aprovação da Real Mesa Censória,⁶⁸ o livro do músico Luiz Alvares Pinto, que tinha como título *Diccionario Pueril para uso dos meninos, ou dos que principiam o ABC, e a soletrar dicções*.⁶⁹ Apesar desse livro não ser diretamente sobre música e sim sobre o estudo das primeiras letras, essa obra é um dos potenciais exemplos para compreendermos o perfil das redes clientelares que financiavam os agentes responsáveis pelas práticas musicais, bem como compreendermos o *ethos* que envolvia essa relação clientelar ao longo do século XVIII nas vilas de Recife e de Olinda.

A publicação da obra *Diccionario Pueril...* foi dedicada por Luiz Alvares Pinto ao Dr. Domingos da Costa Monteiro, influente comerciante da vila do Recife e membro de uma rica família dessa localidade. Domingos da Costa Monteiro também carregava o título de cavaleiro professo da Ordem de Cristo, uma importante atribuição para a distinção social da época, visto que o acúmulo de dinheiro, segundo Hespanha (2008), não era fator determinante para a mobilidade social no Antigo Regime, uma vez que a mobilidade social ocorria determinantemente pela concessão por parte da coroa de benesses e títulos régios.

Apesar da impossibilidade de mobilidade social aos não providos de títulos nobiliárquicos ser a norma jurídica imposta pelo centro decisório do Império Português, é necessário relativizar essa prática no contexto da América Portuguesa, pois essas normas eram válidas mais para as relações dos luso-brasileiros com as instituições da corte do que em âmbito local da América Portuguesa, na qual essa distinção pelo acúmulo do capital financeiro em alguns casos serviu de mobilidade social no contexto local, apesar de não ter legitimidade jurídica em um âmbito maior de Império Português. Logo, o acúmulo do capital financeiro foi essencial para a distinção social de vários mercadores e comerciantes do Recife, assim como para uma sutil mobilidade social dentro dos diversos micros estratos sociais, inclusive dos pardos e escravos, constituindo como definiu Fragoso (2010) verdadeiras "hierarquias costumeiras". Na menor das hipóteses o acúmulo do capital financeiro dos

⁶⁸ A Real Mesa Censória foi criada no período pombalino com a intenção de fiscalizar as obras que pretendiam ser publicadas no reino, função antes exercida principalmente pelo Tribunal do Santo Ofício.

⁶⁹ Até o presente só foi localizado um único exemplar dessa obra, que está depositado na Biblioteca Nacional de Portugal com o número de cota: L. 644//1 P. e também está disponível online no site da BNP. Mais informações sobre esse tratado de primeiras letras ver: FONTES, Susana; KEMMLER, Rolf; COELHO, Sónia. O diccionario pueril para uso dos meninos (1784) do pernambucano Luís Álvares Pinto (1719-1789). *Acta Scientiarum: language and culture*, Maringá, vol. 38, n. 4, p. 377-384, 2016.

comerciantes e mercadores serviu como um importante veículo de ascensão através dos favores prestados à coroa e restituídos em benesses régias ou até mesmo em venalidades de cargos, expondo assim uma relação macro de redes clientelares.

Domingos da Costa Monteiro serve como exemplo para percebermos essa relação clientelar macro, que envolvia os comerciantes do Recife e a coroa. O *status* financeiro da família de Domingos da Costa Monteiro foi essencial para o recebimento do seu título da Ordem de Cristo, considerando-se que seus avós trabalhavam em ofícios manuais, "seus avós paternos e maternos foram almocreves⁷⁰" em Portugal (MELLO, 1981a, p. 178), portanto portavam "defeito mecânico", o que impossibilitava juridicamente o recebimento do título da Ordem de Cristo por parte de Domingos da Costa Monteiro. Entretanto, para intermediar esse assunto, foram expostos à Mesa da Consciência e das Ordens⁷¹ os vários serviços prestados pela família Costa Monteiro para com a coroa. Dessa maneira, em 1761 Domingos da Costa Monteiro conseguiu a habilitação de Cavaleiro da Ordem de Cristo.

A estratégia utilizada por Domingos da Costa Monteiro para receber o título da Ordem de Cristo pode ser aos olhares contemporâneos remetida a uma prática espúria (chantagem, suborno), entretanto nos setecentos essa era uma prática normativa e fazia parte da lógica do clientelismo. Nesse sentido, Xavier & Hespanha em seu artigo sobre redes clientelares afirmam que: "A actividade de dar (a liberalidade, a graça) integrava uma tríade de obrigações: dar, receber e restituir" (1998, p. 382). E essa obrigatoriedade seguia para além do plano jurídico, fazendo parte do plano informal e normativo das mentalidades do Antigo Regime luso. Portanto, abarcava vários níveis das relações sociais. Desse modo, é possível pensar que as relações entre os músicos e mecenas de Recife e Olinda seguiam também essa mesma lógica de "dar, receber e restituir", seja por relações de amizade, parentesco ou apenas clientelares (serviço).

A estratégia que Domingos da Costa Monteiro utilizou diante da Mesa de Consciência e das Ordens para conseguir seu título nobiliárquico, ao que tudo indica, foi a mesma utilizada para conseguir a autorização da Real Mesa Censória para a publicação do livro de Luiz Alvares Pinto, lembrando os serviços prestados à coroa e intercedendo nas esferas maiores para a realização da publicação do livro do seu criado. Sem a interferência de Domingos da

⁷⁰ Pessoas que carregavam e comercializavam mercadorias com auxílio de animais, levando essas mercadorias entre várias localidades.

⁷¹ Segundo o historiador José Subtil, no reinado de D. João III (1532) foi criada a Mesa da Consciência, que consistia em um tribunal régio para questões que "tocassem a obrigação da consciência do monarca". Em 1551, a partir de uma bula apostólica, os mestrados das três Ordens Militares (de Cristo, de Sant'Iago e de São Bento de Avis) se uniram à coroa, desde então "os seus assuntos tanto espirituais como materiais, passaram a ser tratados, tanto em primeira como em última instância, na Mesa de Consciência, que passaria, doravante, a designar-se por Mesa da Consciência e das Ordens" (1998, p.167).

Costa Monteiro, as possibilidades de publicação dessa obra seriam mínimas por parte de um simples músico nos setecentos, desprovido de uma influente rede clientelar que o representasse. Nesse caso, Domingos da Costa Monteiro além de assumir o papel de "benfeitor" também assumiu o papel de "intermediário".



Figura 9: Frontispício do Dicionário Pueril..., 1784, Luiz Alvares Pinto.

Apesar de ser uma relação assimétrica entre a estratificação social do benfeitor em comparação com o beneficiado, ambas as partes eram favorecidas, pois nesse caso o benfeitor de certa forma também passou a ser beneficiado ao ter seu nome na publicação como forma

de retribuição e de homenagem pública por parte de seu criado. Patrocinar a publicação de um livro nos setecentos era também um importante meio de demonstração de poder dos mais abastados da sociedade setecentista, principalmente, na América Portuguesa, que por ordem régia não permitia a existência de tipografias nessa localidade do Império Português. Os livros seguiam em manuscrito para Lisboa e, após autorizações da Real Mesa Censória, que passou a deter essa função na segunda metade dos setecentos, seguiam para a prensa. Dessa forma, o valor da impressão de um livro em termos físicos era bastante caro e em termos simbólicos, para a sociedade setecentista, esse valor era inestimável.

Se levarmos em consideração a relação descrita de "dar, receber e restituir", a publicação do *Diccionario Pueril...* e a sua descrição "dedicado ao Dr. Domingos da Costa Monteiro" possivelmente se apresenta como um "produto final" ou uma forma de restituir por parte do beneficiado, nesse caso Luiz Alvares Pinto, os favores de longa data do seu benfeitor, favores anteriores, tendo em vista que dentro da lógica do Antigo Regime a gratidão era percebida como "dívida interminável" (XAVIER; HESPANHA, 1998, p. 382).

Mas como Luiz Alvares Pinto conseguiria os favores de um rico comerciante da vila do Recife como Domingos da Costa Monteiro para patrocinar a impressão de seu livro em Lisboa em 1784? Para Domingos da Costa Monteiro interceder dessa maneira em relação à publicação de Luiz Alvares Pinto era necessária uma proximidade desse músico com seu mecenas, certamente intermediada por outros agentes sociais, considerando-se, como já descrito, que o Recife e Olinda tinham muitos músicos e mestres capacitados para atender as redes clientelares do contexto local, fosse no âmbito do ensino das primeiras letras ou na arte da música. Portanto, para alcançar os favores do Dr. Domingos da Costa Monteiro o músico Luiz Alvares Pinto conseguiu estabelecer uma relação de "amizade" e confiança ou puramente clientelar. Para compreendermos como foi construída a proximidade ou até mesmo "amizade" entre o músico Luiz Alvares Pinto e seu mecenas, temos que voltar às primeiras décadas do século XVIII.

Em inícios do século XVIII houve uma significativa migração de famílias, principalmente do norte de Portugal em direção ao Recife. Segundo o historiador José António Gonsalves de Mello, "era do Norte de Portugal, em especial do Minho, que provinha o maior contingente de imigrantes para o Brasil, seguindo-se a região de Lisboa, e Estremadura" (1981a, p. 134). Famílias que ao longo do século XVIII construíram significativas fortunas, ligados ao comércio na capitania de Pernambuco e conseqüentemente chegaram a ocupar cargos importantes na vila do Recife. Os Costa Monteiro foram uma

dessas famílias. Em meados do século XVIII a exportação da cana de açúcar concorria com a exportação das chamadas drogas da terra, fazendo surgir uma nova elite comercial e mercantil, na qual os Costa Monteiro se inseriam. Entretanto, como o jovem pardo Luiz Alvares Pinto, filho de um alferes, se aproximaria da família Costa Monteiro?

A proximidade de Luiz Alvares Pinto com os Costa Monteiro parece ligar-se com a "amizade" de Basílio Alvares Pinto, pai de Luiz Alvares Pinto, com o coronel das ordenanças João da Costa Monteiro, tio do Dr. Domingos da Costa Monteiro. Podemos supor que, como a fortuna dos Costa Monteiro foi gradativamente sendo construída, a proximidade, em um primeiro momento da estratificação social, da família de Luiz Alvares Pinto com os Costa Monteiro, possibilitou inicialmente a interação entre esses agentes.

Pelo exame documental, pode-se inferir que João da Costa Monteiro e sua família foram grandes "incentivadores" dos projetos de Luiz Alvares Pinto. Porventura, Basílio Alvares Pinto prestava eventuais serviços ao coronel João da Costa Monteiro e essa proximidade, entre o pai Basílio Alvares Pinto e João da Costa Monteiro, possibilitou certos privilégios para o jovem Luiz Alvares Pinto. Se fosse pelos soldos pagos aos terços militares — que eram constantemente atrasados no período colonial — dificilmente seu filho Luiz Alvares Pinto ingressaria no colégio dos jesuítas, teria aprendido música e muito menos teria uma obra sua publicada.

Segundo o historiador José António Gonsalves de Mello, João da Costa Monteiro foi "homem de negócio, fazendeiro no sertão, proprietário de curtumes no Recife e arrematante do contrato dos subsídios das carnes". Era também proprietário de barcos para transportar açúcar e outras mercadorias e teve contrato de 10 anos para abrir uma fábrica de sola de atanados na freguesia da Boa Vista.⁷² Chegou ao posto de "coronel das ordenanças" nas bandas do Ceará e prestou serviços à coroa contra os índios Tapuias, um dos motivos que o levou a ser admitido na Ordem de Cristo, mesmo tendo por parte de seu pai "defeito mecânico". João da Costa Monteiro era um "comerciante de grosso trato" (MELLO, 1981a, p. 200) e se enquadrava na categoria social denominada pelo historiador Charles Boxer de "Barão de gado", "que possuíam vastas extensões de terra e grandes manadas de gado descarnado nas zonas de pouca vegetação e de erva do interior (sertão)" (BOXER, 1969, p. 294).

⁷² Segundo o documento *Informação Geral da Capitania de Pernambuco* (1749), "o barco Nossa Senhora do Guadalupe, e Almas, que carrega noventa e cinco caixas" pertencia a João da Costa Monteiro (1908, p. 433). Esse mesmo documento menciona que João da Costa Monteiro tinha um fábrica de atanados na Boa Vista com 31 escravos de trabalho, e seu irmão Luiz da Costa Monteiro também tinha uma fábrica de atanados com 8 escravos de trabalho (1908, p. 479).

A família Costa Monteiro expandiu significativamente seus negócios ao longo do século XVIII, comercializando diversos produtos, as chamadas "drogas da terra", e recebendo benesses régias pelos seus serviços prestados. João e seu irmão Luiz da Costa Monteiro, pai do Dr. Domingos da Costa Monteiro, ocuparam cargos nas principais instituições de poder do Recife no âmbito administrativo. Ambos foram vereadores na Câmara do Recife, João da Costa Monteiro em 1728 e Luiz da Costa Monteiro em 1732. João da Costa Monteiro chegou a ser ministro da Ordem Terceira de São Francisco, irmão da Misericórdia do Recife e Juiz do Santíssimo Sacramento da Matriz de São Pedro Gonçalves do Recife (SOUZA, 2007, p. 787); seu irmão Luiz da Costa Monteiro foi prior da Ordem Terceira do Carmo e irmão da Misericórdia de Olinda em meados do século XVIII (Op. Cit., p. 851), anos em que a poeira da Guerra dos Mascates já havia atenuado, possibilitando seu ingresso nessa instituição frequentada pela nobreza principal da terra. A articulação dos negócios dos Costa Monteiro foi um dos grandes trunfos no dispêndio da "proteção" do jovem músico Luiz Alvares Pinto.

Os favores obtidos com os Costa Monteiro percorreram em grande parte a trajetória do músico Luiz Alvares Pinto. Esse músico chegou a casar com Ana Maria da Costa, que segundo António Joaquim de Mello, o primeiro biógrafo de Luiz Alvares Pinto, era "criatura da casa [...] [de] João da Costa Monteiro" (1895, p. 3). Segundo Xavier & Hespanha, o termo "criatura" designava as pessoas que estavam em condição de clientes (1998, p. 386), portanto Ana Maria da Costa ao que parece era uma afilhada ou apadrinhada de João da Costa Monteiro. António Joaquim de Mello descreveu também que: "Alguns amigos e protectores seus [de Luiz Alvares Pinto] e de seu pai, especialmente João da Costa Monteiro, se prestaram espontaneos a que fosse estudar a Portugal, principalmente música" (MELLO, 1895, p. 2). Os exemplificados favores prestados pelos Costa Monteiro para com Luiz Alvares Pinto fomentaram as relações clientelares entre esses agentes sociais, reforçando a relação de "amizade" e compondo a lógica da "dívida interminável" (XAVIER; HESPANHA, 1998, p. 382).

O exemplo do mecenato da família Costa Monteiro em relação a Luiz Alvares Pinto traduz bem a constante dívida construída a partir da "amizade", na qual, apesar da desigualdade econômica das partes, a dívida era restituída em serviços, fossem aulas particulares, atuação musical, ou dedicatórias em livros. Esse último era um importante marcador de distinção social na sociedade do Antigo Regime e replicava as práticas cortesãs do período. A relação dos Costa Monteiro para com Luiz Alvares Pinto exemplifica o perfil das redes clientelares da elite comercial e mercantil do Recife, muitos desses responsáveis por

fomentar a produção musical nessa localidade ao longo do século XVIII. Entretanto, não eram apenas os comerciantes e mercadores que financiavam essa produção. Os senhores de engenhos — muitos com o título de nobreza principal da terra — e reinóis, também constituíam importantes redes clientelares com a mesma lógica das relações. Nesse sentido surge-nos como exemplo um outro mecenas do músico Luiz Alvares Pinto, o mestre de campo José Timóteo Pereira de Bastos.

Como mecenas, José Timóteo Pereira de Bastos patrocinou a Luiz Alvares Pinto um significativo método chamado *Muzico e Moderno Sistema de Solfejar sem Confusão* (1776), dedicado a D. Maria Joaquina Justiniana dos Santos, de quem não localizamos mais informações, além do seu ingresso como irmã em 1792 na Irmandade de Santa Cecília do Recife.⁷³ Certamente D. Maria dos Santos poderia ser filha do referido mecenas, uma vez que o método era lhe dedicado por um dos mestres escolhidos pelo mestre de campo para dispensar-lhe ensinamentos. Esse volumoso tratado porventura tinha a intenção de ser impresso, entretanto, por motivos que desconhecemos, isso não aconteceu. Na dedicatória dessa obra manuscrita Luiz Alvares Pinto descreveu:

A Senhora D. Maria Joaquina Lourença Justiniana dos Santos. Do mais profundo abismo, em que estava esta minha tosca ideia há bastante anos, sai agora a pôr-se por mim na presença de V.^a S.^a. Esta não vem dar luzes a aqueles, com cujos documentos se tem a Música ilustrado: busca sim com as instruções de seu autor agradar a Vossa Senhoria e fazer, que nos progressos de melhores lições chegue Vossa Senhoria com agigantados passos a vencer, e calcar o alto monte das Harmônicas dificuldades. [...] Digo sim, que a bela escolha, que de doutos Mestres fez o Senhor Mestre de Campo José Timóteo Pereira de Bastos para Vossa Senhoria de tal sorte docilizou o seu nobre gênio, e tem feito exercitar a sua fiel memória, que sendo eu deles o mais ignorante, e conseqüentemente o mais confuso, pelo que de tão cristalinas, e puras fontes tem exaurido, nada a embaraça, tudo facilita, tudo compreende." (RÖHL, 2016, p. 258).

Na descrição "Digo sim, que a bela escolha, que de doutos Mestres fez o Senhor Mestre de Campo" (Op. Cit., p. 258) fica evidente a contratação para prestação de serviço educacional por parte de Luiz Alvares Pinto, dentre outros "doutos mestres" com semelhantes capacidades de atender as redes clientelares do Recife. Portanto, em relação a esse caso, dessa vez expressamente José Timóteo Pereira de Bastos aparece como encomendador da obra de Luiz Alvares Pinto, que afirmou "Do mais profundo abismo, em que estava esta minha tosca ideia há bastante anos" (Op. Cit.). Dessa maneira, ao que tudo indica, Luiz Alvares Pinto estava aguardando há anos uma oportunidade para aprofundar e publicar o que em seu tratado

⁷³ Livro de entrada dos irmãos professores da Irmandade de Santa Cecilia (1789-1800), fl. 28v, ms. (Cópia do século XIX), S/c. Coleção: Santa Cecília. AJLC.

manuscrito anterior, chamado *Arte de Solfejar* (1761), definiu como sua invenção (DINIZ, 1977a, p. 14), que consistia na utilização do solfejo heptacórdico, aprofundado no *Muzico e Moderno Systema de Solfejar*.⁷⁴ Portanto, apesar dessa obra ser dedicada a D. Maria Joaquina Justiniana dos Santos, nesse caso, a relação clientelar aparentemente perpassava a relação de "amizade".



Figura 10: Frontispício do tratado *Muzico e Moderno Systema de Solfejar*..., 1776, Luiz Alvares Pinto.

⁷⁴ Segundo o musicólogo Alexandre Röhl em sua tese *O solfejo heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a teoria musical luso-brasileira do século XVIII*, "o método de solfejo de Luis Álvares Pinto defende o uso das sete notas de Ut à Si, ao contrário do solfejo hexacordal aretino" (2016, p. 191).

Diferente da trajetória dos Costa Monteiro, José Timóteo Pereira de Bastos, que provavelmente nasceu em Portugal, aportou no Recife especificamente no ano 1760, por ter sido indicado pelo Secretário de Estado da Marinha e do Ultramar Francisco Xavier Mendonça Furtado, irmão do Marquês de Pombal, para ocupar o cargo de funcionário da mesa de inspeção da Companhia Geral do Comércio de Pernambuco e Paraíba.⁷⁵ No decorrer de sua residência em Pernambuco, José Timóteo Pereira de Bastos construiu uma significativa fortuna através da prática mercantil e do cultivo de cana de açúcar em um engenho adquirido nas imediações de Igarassu.⁷⁶

Tudo indica que o perfil de José Timóteo Pereira de Bastos era o de um fidalgo buscando replicar os hábitos cortesãos da metrópole dos setecentos, pois porventura lhe era familiar todo o esplendor e exuberância das práticas musicais metropolitanas, tal como os hábitos cortesãos da casa do seu protetor Francisco Xavier Mendonça Furtado, do qual afirmava ser afilhado,⁷⁷ sendo essas suas referências. Portanto, replicar esses hábitos cortesãos na colônia era a norma, incluindo o mecenato dos músicos.

Cinco anos antes da publicação do tratado *Muzico e Moderno Sistema de Solfejar...*, José Timóteo Pereira de Bastos patrocinou também uma obra musical intitulada *Missa na Festividade do Corpo de Deus [...]*,⁷⁸ datada de 1772. Essa obra foi realizada e dedicada a esse mecenas pelo cônego e certamente mestre da capela da Sé de Olinda Caetano da Silva (?-1775), que era também muito perito em caligrafia.⁷⁹ Dessa maneira, José Timóteo Pereira de Bastos exemplifica o perfil dos protetores reinóis das artes liberais que residiam nas vilas do Recife e de Olinda ao longo do século XVIII.

⁷⁵ Ofício do deputado da Companhia Geral do Comércio de Pernambuco e Paraíba, Antônio José Souto, ao secretário de estado da Marinha e Ultramar, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, agradecendo os favores feitos e informando que o afilhado do dito secretário, José Timóteo Pereira de Bastos, encontra-se em sua casa por não ter a direção da dita Companhia disponibilizado as acomodações necessárias. 30 de junho de 1760. AHU_ACL_CU_015, Cx. 93, D.7421

⁷⁶ Requerimento de José Timóteo Pereira de Bastos ao rei D. José I, pedindo provisão para demarcar as terras de seu engenho de água para fazer açúcar, invocação São Felipe e Santiago, na vila de Igarassu. 25 de fevereiro de 1773. AHU_ACL_CU_015, Cx. 114, D. 8750

⁷⁷ O termo afilhado no Antigo Regime tinha o significado de protegido e não apenas de laços consanguíneos.

⁷⁸ Missa Na festividade do Corpo de Deus que Ao Sr. Capitão Mor Joseph Timoteo O.D.C. Caetano da Sylva Conego na Cathedral de Olinda. 1772. Cota: 002366022. Biblioteca Brasileira- São Paulo.

⁷⁹ Para mais informações sobre o padre Caetano da Silva ver: GARDEL, Luis D. Deux Messes: calligraphiées par Caetano da Silva Chanoine à la Cathédrale d'Olinda 1772. Rio de Janeiro: Lux, 1959.



Figura 11: Frontispício da Missa na Festividade do Corpo de Deus, 1772, Cônego Caetano da Silva.

Outra forma pela qual a lógica clientelar se expunha era na relação familiar dos músicos. Como já exposto, os favores obtidos pelo pai de Luiz Alvares Pinto para com João da Costa Monteiro foram possivelmente o motivo para a retribuição por parte desse membro da elite comercial aos projetos de Luiz Alvares Pinto. Assim, dentro do entendimento de uma rede clientelar baseada na "amizade" e na dívida interminável, essas redes eram transmitidas através das gerações independente da assimetria da classe social dos envolvidos. Com exceção de uma relação que envolvesse apenas uma relação lógica de serviço.

No caso de Luiz Alvares Pinto, o seu pai, Basílio Alvares Pinto, transmitiu e intermediou a construção das suas redes clientelares, compondo o que Xavier & Hespanha definiram como uma "relação triádica" (1998, p. 382), composta por beneficiado-intermediário-benfeitor. Nesse sentido, a Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, em sua igreja homônima, aparece mais uma vez como importante espaço de sociabilidade para compor essas "relações triádicas" dos músicos setecentistas da vila do Recife.

Basílio Alvares Pinto foi desde a primeira metade do século XVIII um irmão bastante atuante na Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, chegando a ocupar vários cargos. Nessa instituição, era próximo de personagens de destaque no contexto local da vila do Recife, como o mestre da capela Jerônimo de Souza Pereira, mas também de personagens de destaque no contexto político, administrativo e militar, como os dois mestres de campo e únicos benfeitores da Irmandade do Livramento nos setecentos, Luiz Nogueira de Figueiredo e José Vaz Salgado, abastadas personalidades da vila do Recife que, ao que parece, compunham as redes clientelares que fomentavam as práticas musicais de diversos músicos dessa localidade.

A Irmandade de Nossa Senhora do Livramento do Recife servia como importante espaço de colaboração e solidariedade entre seus confrades, constituindo-se em exemplo de como eram compostas as redes que compactuavam relações de amizade, familiares ou simplesmente clientelares (serviço). Dessa forma os irmãos, pardos ou não, mais abastados, serviam como principais redes clientelares dos congregados dessa instituição.

O primeiro benfeitor da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento nos setecentos, o mestre de campo do Terço dos Auxiliares dos Homens Pardos, Luiz Nogueira de Figueiredo, em 1774 escreveu uma carta para o Marquês de Pombal afirmando "[...] mandey ao meo Sargento Mor, que fizesse cantar hu te Deum Laudamus a dous coros, pelas melhoras de s. mage. Fidelissima, o que fez com toda a exacção e grandeza, [...]" (LANGE, 1979, p. 373). Esse descrito sargento-mor certamente era Luiz Alvares Pinto irmão da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento — local que compartilhava do seu ofício artístico com outros irmãos dessa mesma irmandade — e que desde 1768 estava em plena atividade na vila do Recife, ocupando seu posto militar de sargento-mor no Terço Auxiliar dos Homens Pardos, e dessa maneira mantinha uma boa relação de amizade com o mestre de campo Luiz Nogueira de Figueiredo, como evidencia em sua carta escrita quatro anos antes, em 1770, demonstrando uma relação de proximidade para alguém que se achava distante na corte:

Infinitamente aplaudirei, se este achar a vossa Senhoria livre daqueles sustos que

a inconstância do oceano costuma dar, a quem a ele se entrega. Mas estimarei chegasse com feliz saúde, e que as delicias dessa corte o não façam esquecer-se dos que por vossa senhoria, nesta aldeia, ficam suspirando [...]⁸⁰

Ao que tudo indica, não obstante pensarmos que a proximidade de Luiz Alvares Pinto com o mestre de campo Luiz Nogueira de Figueiredo se deu decorrente da amizade que seu pai Basílio Alvares Pinto tinha com esse mestre de campo, exemplificando a constituição da já mencionada “relação triádica” (benfeitor, intermediário, beneficiado), assim como exemplificando que as irmandades serviam como espaços para fomentar as relações inclusive clientelares.

Outro exemplo semelhante de relação triádica dentro do contexto da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento é o mestre de campo José Vaz Salgado, sogro do Dr. Domingos da Costa Monteiro, que, segundo as pesquisas de Pereira da Costa, teria sido o segundo “irmão benfeitor” dessa instituição nos setecentos (COSTA, 1903, p. xii), ou seja, investia significativas somas para o bom serviço dos seus irmãos e irmãs. Nessa mesma irmandade, José Vaz Salgado foi eleito juiz em 1759 a 1760, sendo substituído no ano seguinte pelo padre Felipe Nery da Trindade, irmão do padre Manoel de Almeida Botelho. Na sequência, 1761 a 1762, quem assume o cargo de juiz é o pai de Luiz Alvares Pinto, o capitão Basílio Alvares Pinto. Desse modo podemos conjecturar que José Vaz Salgado, integrante da rede dos Costa Monteiro, foi mais um dos colaboradores nos projetos para formação, atuação e ampliação das redes clientelares de alguns músicos que integravam a Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, quiçá possibilitando a intermediação para a ampliação das redes clientelares locais e metropolitanas dos músicos setecentistas do Recife e Olinda.

Em relação às práticas musicais, esses agentes benfeitores certamente tomavam sob suas proteções alguns mestres de música para ensinar e atuarem nas serenatas e bailes promovidos nas casas e nos espaços de sociabilidade controlados por essa elite. Entretanto, por mais peritos que esses músicos fossem, aparentemente as relações que envolviam apenas a prestação clientelar de serviço poderiam ser bastantes díspares. Por exemplo, nas notas iniciais do *Muzico e Moderno Sistema de Solfejar*, Luiz Alvares Pinto assume “[do] mais afetoso e reverente criado” (RÖHL, 2016, p. 259). Reforça-se assim a hipótese de uma

⁸⁰ Ofício do soldado Luís Alves Pinto ao mestre de campo Luís Nogueira de Figueiredo, sobre o enfraquecimento do Terço de Infantaria da capitania de Pernambuco que este administra, devido às deserções dos soldados e a desatenção do ouvidor da dita capitania, José Teotônio Sedron Zuzarte, para com os componentes do dito Terço. 27 de abril de 1770. AHU_ACL_CU_015, CX. 109, D. 8407.

relação puramente clientelar por parte de José Timóteo Pereira Bastos e não de uma relação de "amizade" como a relação de Luiz Alvares Pinto com os Costa Monteiro.

Ainda sobre as práticas musicais, considerando-se a mencionada relação "dar, receber e restituir" que envolvia os agentes, não é difícil conjecturarmos que nas instituições por onde esses mecenas transitavam (Senado da Câmara, Ordens Terceiras, Conventos, Irmandades e Santa Casa de Misericórdia) contratassem os seus preferidos e protegidos mestres de música. Nesse sentido, podemos tomar como exemplo o caso do mestre da capela padre Jerônimo de Souza Pereira e do comerciante Bento de Bessa Barbosa. Entre 1737-1739 foi ministro da Ordem Terceira de São Francisco do Recife (PIO, 1957, p. 84) e, em seus três anos de ministério, quem ficou responsável pela música nas principais celebrações dessa instituição foi Jerônimo de Souza Pereira (DINIZ, 1971a, p. 61). Quando esse mesmo possível mecenas, Bento de Bessa Barbosa, reaparece como tesoureiro da Irmandade do Senhor Bom Jesus das Portas em 1753, o padre Jerônimo de Souza Pereira também reaparece como responsável pelas celebrações dessa Irmandade, mesmo havendo na vila do Recife na primeira metade dos setecentos outros distintos e doutos mestres de música, como Ignácio Ribeiro Noya, Felipe Benicio, Caetano Rodrigues Ferreira e outros. O musicólogo Jaime Diniz, ao descrever a biografia do padre Jerônimo de Souza Pereira, afirmou que ele "esteve à frente da parte musical das festas da Irmandade do Sr. Bom Jesus das Portas, desde 1753 até provavelmente 1764" (Op. Cit., p. 61).

O comerciante Bento de Bessa Barbosa escolheu Jerônimo de Souza Pereira certamente por ter construído uma relação clientelar de amizade e confiança em sua atuação. Dessa forma, é possível pensarmos que Luiz Alvares Pinto atuou no almejado cargo de mestre da capela na Matriz de São Pedro Gonçalves no ano de 1779, quando Domingos da Costa Monteiro foi Juiz da Irmandade do Santíssimo Sacramento nessa instituição, ou porventura quando esse mesmo mecenas foi o prior da Ordem Terceira do Carmo, em 1787.

Para além dessa rede clientelar, composta pela elite comerciante e mercantil local da América Portuguesa, havia também outros agentes compostos por um estrato social mais elevado, que eram os fidalgos e reinóis que ocupavam os cargos de ouvidores, governadores e juizes de fora, através de nomeações régias, na maioria dos casos agentes que transitavam temporariamente pelas capitanias da América Portuguesa. Esses talvez, ainda mais que a elite comercial e mercantil local, buscavam replicar da melhor forma os hábitos cortesãos da metrópole, inclusive do mecenato e das práticas musicais. Nesse sentido, um exemplo é o caso da atuação do mestre da capela de Olinda, padre António da Silva de Alcântara, descrito

na *Relação das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz aclamação do muito alto e poderoso rei de Portugal D. José I...*, publicada em Lisboa em 1753, comemorações que duraram três noites de fogos e práticas musicais aos cuidados do padre António da Silva de Alcântara, "e na última [noite] se despedio o R. P. M. [António da Silva de] Alcântara de sua excellencia [o governador] com uma boa serenata" (CORRÊA, 1753, p. 21).

A serenata setecentista, que consistia em "um gênero semi-operático italiano que era habitualmente cantado sem cenário nem guarda-roupa" (BRITO; CYMBRON, 1992, p. 108), era um dos gêneros musicais que estava em moda na corte, principalmente no reinado de D. João V. "A execução destas serenatas constituía por vezes uma cerimônia de gala, na presença da nobreza e do corpo diplomático e seguida de beija-mão, noutros casos eram cantadas *em particular*, nos aposentos do rei ou da rainha" e em pouco tempo "a moda das serenatas festivas passa também a ser copiada pelas principais famílias da nobreza" (Op. Cit., p. 108). Assim, não é difícil entender que as inúmeras "serenatas", os "bailes com música", "entremezes" e "comedias" financiadas pelo governador de Pernambuco Luís José Correia de Sá (1749-1756), que foram descritas em seu diário, ficaram aos cuidados do mestre da capela padre António da Silva de Alcântara ou de algum outro mestre com semelhante competência, a partir de relações clientelares.

Uma particularidade das relações entre os mecenas e os mestres de música da vila do Recife e Olinda, presente nos casos aqui estudados, é a de que, ao prestarem serviços, esses mestres não compunham a "casa" como acontecia na corte, ressaltando-se que o conceito de casa no Antigo Regime não era no sentido arquitetônico mas no sentido ideológico de pessoas que compõem a família: os criados também faziam parte da família, no caso dos músicos, segundo Hespanha, o trabalho ocorria em "troca de comida" e morada (1998, p. 284).

Uma suposição poderia ser o fato das pessoas da criadagem, que residiam nas casas dos seus senhores nas vilas do Recife e de Olinda, estarem relacionadas com os músicos escravos, o que aparentemente na hierarquia do ofício da música da América Portuguesa era percebido como uma *práxis* menor do que a exercida por um "douto mestre". Em outras palavras, diferente do que acontecia entre as casas da nobreza do reino, na qual os mestres de música compunham a criadagem da casa, ao que parece isso raramente aconteceu no contexto da elite local do Recife.

Entretanto, não podemos generalizar que os reinóis não tivessem seus próprios mestres de música na vila do Recife, que residissem junto a eles, músicos locais ou até mesmo músicos que vieram da corte na condição de criado. Podemos pensar como exemplo o alto

clero e os bispos que passaram para a América Portuguesa acompanhados de seus "familiares".

Os bispos nomeados para a Sé de Olinda possivelmente teriam nas composições de suas "casas" mestres de música, sendo alguns desses os próprios mestres da capela da Sé de Olinda. Os agentes que compunham a "casa" eram parte da família, assim, apesar de serem apenas serviçais, eram protegidos pelos patriarcas dessas casas. No polêmico caso que envolveu o bispo Luís de Santa Tereza e o juiz de fora, esse último desrespeitou um criado da casa do bispo, o que fez com que o bispo recorresse ao rei para tomar providências a esse disparate.⁸¹ Portanto, humilhar a um criado — e os músicos se incluíam nesse meio — era humilhar a casa e consequentemente a honra da família. É de supor que António da Silva de Alcântara compunha a "casa" do seu mecenas bispo Luís de Santa Tereza, considerando-se a proximidade entre ambos.

Em síntese, os senhores de engenhos, comerciantes, mercadores, fidalgos e o alto clero buscavam replicar as práticas cortesãs, demonstrando seu poder simbólico a partir do mecenato das práticas musicais e da publicação de obras musicais, assim como do investimento na formação desses músicos locais. Por mais que fosse a sociedade escravocrata e sem mobilidade social, as redes clientelares das vilas do Recife e de Olinda serviram como estratégia aos músicos para a busca da distinção no plano micro de mobilidade social local. Em outras palavras, as hierarquias costumeiras só eram possíveis pelas constantes negociações entre esses músicos (beneficiados) e suas redes clientelares (benfeitores), em grande parte intermediados por terceiros (intermediários). A inserção dos músicos em determinados espaços de sociabilidade como as irmandades — que muitas vezes congregavam alguns benfeitores que integravam as elites locais — era uma outra estratégia desses músicos para alcançar e ampliar as suas redes de relações.

2.2 Músicos e seus trânsitos locais e ultramarinos

Ao longo dos setecentos houve um crescimento na quantidade de embarcações que transitavam entre a América Portuguesa e a metrópole do Império Português. Esse crescimento foi decorrente do aumento da exportação de diversos produtos da colônia para a metrópole e que também eram escoados para outras localidades da Europa. Esses trânsitos,

⁸¹ Ofício do bispo de Pernambuco, D. frei Luís de Santa Tereza, informando as calúnias que o ex-juiz de fora da dita capitania, António Texeira da Mata, fez contra ele. 13 de junho de 1752. AHU_ACL_CU_015, Cx. 73. D. 6166

além das trocas comerciais, possibilitavam também trocas culturais e, algumas vezes, recursos humanos para exercer determinados ofícios. Neste sentido a capitania de Pernambuco beneficiou-se como um todo graças à posição estratégica do porto do Recife.

As redes clientelares do Recife e de Olinda serviram como fomentadoras dos trânsitos ultramarinos dos músicos pernambucanos, assim como essas mesmas redes locais assumiram também o importante papel de intermediários entre os músicos e as redes clientelares da corte, ampliando assim o campo de formação e atuação dos músicos da América Portuguesa. Sem essa teia de relações, as oportunidades dos músicos transitados em especial de Pernambuco para a metrópole seriam, ao que parece, bastante difíceis em uma sociedade de corte altamente hierarquizada.

Manoel de Almeida Botelho foi um desses músicos que passou para a corte com a intenção de exercer seu ofício artístico, como ficou registrado na crônica de seu contemporâneo, o beneditino Domingos do Loreto Couto. Existe uma grande possibilidade dos abastados irmãos e benfeitores da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento terem contribuído inicialmente com o projeto de Manoel de Almeida Botelho para passar à corte, considerando-se a intensa atuação do seu pai, o alferes Francisco de Almeida Pessoa, nessa instituição desde 1731, ano que é eleito terceiro mordomo (DINIZ, 1979, p. 31).

Segundo Loreto Couto, o músico Manoel de Almeida Botelho "Passou a Lisboa no anno de 1749" (COUTO, 1904, p. 383). Portanto, aos 27 anos de idade, decidiu transitar possivelmente após receber alguma proposta para exercer seu ofício artístico no reino. Loreto Couto relata também que chegando a Lisboa Manoel de Almeida Botelho conseguiu agradar através das "suas prendas, e virtudes" personalidades do alto clero e da alta nobreza dessa localidade (Op. Cit., p. 383). Dessa forma ficou exemplificado que, ao passar para a corte, Manoel de Almeida Botelho já tinha um significativo capital musical e suas "prendas, e virtudes" foram primordiais para o exercício do seu ofício artístico para com os "grandes [mecenas] da corte" (Op. Cit., p. 383).

Loreto Couto, ao mencionar os "protetores" de Manoel de Almeida Botelho, descreveu que "O emminentissimo senhor cardeal patriarcha D. Thomas de Almeida agrado da sua grande modestia, e rara habilidade. O tomou debaixo da sua protecção, e amparo" (COUTO, 1904, p. 383). D. Tomás de Almeida foi nomeado em 1716, pelo rei D. João V, para ser o primeiro patriarca de Lisboa, tornando-se a figura de maior destaque do alto clero do Império Português da primeira metade dos setecentos. Em 1737 esse poder aumentou ainda mais, a partir de uma bula papal na qual esse patriarca agregou ao título de capelão mor do rei e

patriarca a dignidade de cardeal (FERNANDES, 2010, p. 4). A musicóloga Cristina Fernandes, em sua tese sobre a produção musical da Capela Real e Patriarcal de Lisboa em finais do Antigo Regime, descreveu que "O Patriarca era objecto de particular destaque no quadro da hierarquia social portuguesa, tendo precedência sobre todos os arcebispos e bispos do reino (posição antes atribuída ao Primaz de Braga)" (2010, p. 4). Mas como Manoel de Almeida Botelho conseguiu a aproximação e proteção desse destacado mecenas?

A relação de intermediários das redes clientelares do Recife e de Olinda entre os músicos e as redes lisboetas foram essenciais para a aproximação de Manoel de Almeida Botelho aos círculos familiares do patriarca D. Tomás de Almeida. Segundo Fernandes "A figura do Patriarca foi rodeada de todo um séquito e cerimonial que faziam de cada ritual que oficiava, ou de cada uma das suas saídas em público, um verdadeiro espectáculo barroco" (2010, p. 5), sendo acompanhado por uma soma significativa de criados. Dessa maneira, ao que parece, algum intermediário entre o patriarca e o músico Manoel de Almeida Botelho, sem dúvida, foi essencial para essa aproximação.

Uma hipótese de um possível intermediário para a aproximação de Manoel de Almeida Botelho ao Patriarca D. Tomás de Almeida, poderia ter sido o bispo de Olinda, D. Luís de Santa Tereza (1739-1757), a quem o jovem e distinto músico Manoel de Almeida Botelho porventura teria chamado atenção. O bispo D. Luís de Santa Tereza possivelmente mantinha boas relações com o patriarca de Lisboa, de quem recebeu sua ordenação para o bispado de Olinda em 1738, chegando a sua diocese em 1739. Desse modo, se levarmos em consideração a proximidade de Domingos de Loreto Couto com o bispo D. Luís de Santa Tereza e o fato desse cronista descrever em suas crônicas particularidades de Manoel de Almeida Botelho e de sua família — embora omitindo o registro, em suas crônicas, de músicos como Jerônimo de Sousa Pereira e Luiz Alvares Pinto, que faziam parte do círculo de amigos de Manoel de Almeida Botelho — demonstra que Loreto Couto buscou registrar e enaltecer os músicos mais próximos de seu círculo social, daí deduzirmos que Manoel de Almeida Botelho conhecia o bispo de Olinda.

Nessa mesma perspectiva da proximidade entre Manoel de Almeida Botelho, Domingos do Loreto Couto e o bispo Luís de Santa Tereza, questiona-se, como um músico que é "hum dos mais famosos compositores da presente idade, em cujas obras se admirão unidas a novidade de ideia, com o gosto da consonancia sempre regulado pelos rigidos perceitos desta armonica arte" (COUTO, 1904, p. 383) passaria despercebido pelos ouvidos do bispo de Pernambuco, um dos agentes sociais mais destacados na composição das redes

clientelares locais? Dessa maneira não podemos descartar a possibilidade do bispo Luís de Santa Tereza ter assumido o papel de intermediário para a realização do trânsito ultramarino do mulato Manoel de Almeida Botelho ou até mesmo de ter fomentado os trânsitos de outros músicos do Recife e de Olinda.

Outro fato que reforça esta tese, também citado por Couto, é que, chegando em Lisboa em 1749, D. Tomás de Almeida tratou de ordenar Manoel de Almeida Botelho "de todas as ordens, e permitindo dicesse a sua primeira missa em seu oratorio particular" (COUTO, 1904, p. 383), provavelmente o oratório da capela de Santo Antão do Tojal no Palácio de mesmo nome em Loures (distrito de Lisboa), palácio que foi todo restaurado pela monarquia nos setecentos para servir de aposentos para o patriarca primaz. A essa primeira missa celebrada pelo oficialmente padre Manoel de Almeida Botelho "asestio [...] todos os [...] capellaenns, e familiares [de D. Tomás de Almeida]" (Op. Cit., p. 383). Por familiares se compreendiam, como já destacado anteriormente, não apenas os consanguíneos, mas também agregados e criadagem.⁸² Dessa forma o padre Manoel de Almeida Botelho teve sua primeira missa acompanhada pelo coro dos capelães e pelos músicos do patriarca, além de possivelmente estarem presentes personalidades da alta nobreza, como, por exemplo, o Marquês de Lavradio, sobrinho do patriarca D. Tomás de Almeida, que foi nomeado em 1769 vice-rei do Brasil.

Chegar a receber a proteção do patriarca de Lisboa, ao que tudo indica, seria uma chave para um músico mestiço da colônia atuar em outros espaços e conseguir ampliar as suas redes clientelares, seja em Lisboa ou na América Portuguesa. E foi possivelmente dentro dessa perspectiva que o padre Manoel de Almeida Botelho conseguiu os favores de "outros grandes da corte" (COUTO, 1904, p. 383), entre esses, os favores do 4º Marquês de Marialva que "gostando de [ver] a summa destreza, com que [Manoel de Almeida Botelho] tocava todos os instrumentos, sendo na viola incomparavel" (Op. Cit., p. 383) passou a contratá-lo. Uma das residências do 4º Marquês de Marialva era na freguesia de Marvila em Lisboa, próximo ao Palácio da Mitra, residência de campo do patriarca primaz D. Tomás de Almeida,⁸³ onde dispunha de uma sala de música na qual certamente Manoel de Almeida Botelho executou suas sonatas para viola.

Ao analisarmos os esboços da trajetória do padre Manoel de Almeida Botelho e suas redes clientelares lisboetas, percebemos que existiam brechas para o emprego de músicos do

⁸² Pela sua condição de clérigo, Manoel de Almeida Botelho certamente era considerado um "agregado" da casa do patriarca D. Tomás de Almeida e não um "criado".

⁸³ Inventário de D. Tomás de Almeida. TT, Orfanologicos, Letra C, Maço 82, nº 1.

Recife e de Olinda e de outras localidades da América Portuguesa capacitados para atender às redes clientelares lisboetas, assim como existia um mecenato interessado em contratar esses músicos luso-brasileiros. As razões para este agrado poderiam estar relacionadas às características da *performance practice* trazida das sociabilizações musicais anteriores no espaço colonial das vilas do Recife e de Olinda, seja na relação mestre/aprendiz ou decorrente da formação nas instituições de ensino da colônia (colégios, conventos e mosteiros).

Uma outra importante rede de relação dos músicos que transitaram da América Portuguesa para a corte era das amizades desses músicos com agentes sociais que exerciam os mesmos ofícios artísticos, e, como muitos desses músicos transitados passaram também para a corte visando aperfeiçoar seus conhecimentos, os professores desses músicos talvez serviam como intermediários para atuação dos seus alunos. Nesse sentido, Domingos do Loreto Couto afirma que as "composições musicais [de Manoel de Almeida Botelho] tiveram singular aceitação entre os melhores professores de Portugal" (COUTO, 1904, p. 383), sendo um desses professores o "mestre da solfa [José] Joachim Borges"⁸⁴ (Op. Cit., p. 383), quem possivelmente foi o professor de contraponto de Manoel de Almeida Botelho em Lisboa. Esse mestre utilizava nas suas performances as composições do seu possível discípulo padre Manoel de Almeida Botelho. Segundo Loreto Couto, uma dessas obras foi "hun miserere a quatro vozes de composição modulada para a semana santa, que provando-se em caza do mestre de solfa [José] Joachim Borges usava d'elles nas suas funções"(Op. Cit., p. 383).

Além dos mestres lisboetas, Manoel de Almeida Botelho interagiu com importantes cantores e instrumentistas da suntuosa Sé Patriarcal de Lisboa. Loreto Couto, ao descrever seu conhecimento para compor além de música religiosa, também música profana, compondo "cantilenas, como duos, minuets, tonos, etc" (Op. Cit., p. 383), relata que parte dessas obras eram "acreditadas com aprovação, e testemunho de Caetano Monsi", cantor e compositor italiano da Sé Patriarcal. Caetano Monsi residiu e atuou em Lisboa desde 1720, data na qual já aparece como irmão de Santa Cecília.⁸⁵ Em 1749, ano em que possivelmente conheceu Manoel de Almeida Botelho em Lisboa, o cantor Caetano Monsi estava entre um dos irmãos que assinou o novo *compromisso* aprovado da irmandade dos professores da arte da música.⁸⁶

⁸⁴ A musicóloga Cristina Fernandes em sua tese de doutorado transcreveu a atuação musical, em 1796, na festividade de Nossa Senhora do Cabo [Portugal], de um Pe. Jozé Joaquim Borges. Ao que parece, é o mestre de solfa mencionado por Loreto Couto.

⁸⁵ Irmandade de Santa Cecília [1720], Lisboa, Basílica dos Mártires, Documentos do Cofre, s/n. Transcrição paleográfica do musicólogo João Pedro d'Alvarenga, 2004. p. 9.

⁸⁶ Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martir Santa Cecilia [de Lisboa] ordenado pellos Professores da Arte da Musica em o Anno de 1749. Transcrição paleográfica do musicólogo João Pedro d'Alvarenga, 2004. p. 5.

Os músicos transitados das vila do Recife e de Olinda possivelmente também se comunicavam e trocavam experiências ou até mesmo se ajudavam em suas atuações musicais. O padre Manoel de Almeida Botelho e Luiz Alvares Pinto residiram em Lisboa no mesmo período. Como imaginar que dois músicos, que cresceram juntos e ao que parece atuaram juntos sob os cuidados do padre-mestre Jerônimo de Souza Pereira na Irmandade do Livramento do Recife, não se comunicariam?

A trajetória de Manoel de Almeida Botelho evidencia que existia em Lisboa uma rede clientelar ligada ao comércio e à administração ultramarina do lado da América Portuguesa que facilitava o acesso para o aperfeiçoamento dos ofícios artísticos desses músicos transitados. Nesse sentido, o historiador Stuart Schwartz afirma que "O Império Português foi um sistema administrativo e econômico vasto e global que ligou continentes, povos e organizações econômicas numa rede de intercâmbios" (2010, p. 22). Acrescentamos que os intercâmbios e comunicações entre o centro do Império Português e o contexto do Recife e de Olinda, assim como de outras localidades da América Portuguesa, eram constantes e com uma significativa frequência e que a posição privilegiada do porto do Recife propiciava um fluxo intenso de trocas culturais no espaço Atlântico.

Decorrendo a morte do patriarca D. Tomás de Almeida em 1754 e, na sequência, o terremoto de Lisboa em 1755, que destruiu várias residências e vitimou grande parcela da população, houve um grande êxodo, em que, segundo Fernandes, vários músicos italianos se retiraram de Lisboa (2010, p. 25) e nesse contexto acrescentamos também a retirada dos músicos luso-brasileiros. Certamente esses foram os motivos que levaram Manoel de Almeida Botelho a retornar ao Recife. Foi o padre Jaime Diniz que em suas pesquisas localizou a entrada de Manoel de Almeida Botelho em 1764 na Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Militares do Recife, instituição que congregava principalmente os altos postos militares do Recife e cuja igreja concorria em exuberância arquitetônica com a Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife.

Outro exemplo de músico setecentista que transitou do porto do Recife a caminho da metrópole foi o padre António da Silva de Alcântara, mestre da capela da Sé de Olinda entre os anos de 1739 até cerca de 1771. O músico da Orquestra da Câmara Real Portuguesa José Mazza registrou no seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* que António da Silva de Alcântara "veio a [Lisboa] aprender a tocar rabecão piqueno com o Padre Frei Francisco Religioso Carmelita Calçado" (1947, p. 33), trânsito possivelmente fomentado pelas redes clientelares da capitania de Pernambuco. Infelizmente, o autor não registrou o ano em que isto

teria ocorrido.

Loreto Couto descreveu que António da Silva Alcântara "Na idade Juvenil estudou a arte da música, e sahio famoso professor dessa armonica faculdade" (COUTO, 1904, p. 374) e que antes dos 14 anos já "sabia especulativamente compor diversas obras" (Op. Cit., p. 374). Possivelmente, decorrente desse capital musical António da Silva de Alcântara foi construindo suas redes de relações profissionais e clientelares. Daí, segundo Loreto Couto, esses conhecimentos "consiliarão [a António da Silva de Alcântara] universal applauso" (Op. Cit., p. 374). Essas redes construídas na idade juvenil do padre António da Silva de Alcântara, hipoteticamente foram fundamentais para que, após ter-se ordenado, o que ocorreu por volta de 1736-1738, "[fosse] convidado para mestre da [capela] da cathedral de Olinda" (Op.Cit., p. 374), no mesmo momento em que outros mestres de música com competência musical semelhante, como Ignácio Ribeiro Noya, Jerônimo de Souza Pereira, António das Virgens e outros, se destacavam com seus ternos de músicos nas funções musicais locais.

Loreto Couto destaca que os motivos que levaram à contratação do padre António da Silva de Alcântara para ocupar o mestrado da Sé de Olinda foram também por saber tocar todos os instrumentos musicais e ser um "dos mais celebres professores de música de seu tempo, como testemunham as obras, que tem composto" (COUTO, 1904, p. 374). Loreto Couto residiu alguns anos na corte e possivelmente presenciou várias performances musicais e conheceu alguns distintos músicos que atuavam em Lisboa. Nesse sentido, ao definir o padre António da Silva de Alcântara como "[um] dos mais celebres professores de música de seu tempo" (Op. Cit., p. 374), Loreto Couto exemplifica que as qualidades práticas e teóricas da América Portuguesa estavam em relativa sintonia estética com a produção musical do centro do Império Português. Assim, ao ser indicado para o mestrado da Sé de Olinda, o padre António da Silva de Alcântara detinha um significativo conhecimento musical que o habilitava para exercer tal função.

Ao chegar para assumir seu bispado em 1739, o bispo D. Luís de Santa Tereza possivelmente teve boas indicações do recém ordenado padre António da Silva de Alcântara, que na época tinha 28 anos e que provavelmente foi o responsável pelas práticas musicais durante toda a administração do prelado que o contratou. Em 1751-1752, o padre António da Silva de Alcântara apareceu como mestre da capela da Sé nas festas que se fizeram pela aclamação do rei D. José I, com a presença do bispo Luís de Santa Tereza, bispo que, dois anos depois da publicação do relato dessa festa de aclamação, teve sua administração interrompida por conflitos com o poder local, o que resultou em sua retirada para Lisboa.

Com o retorno do bispo D. Luís de Santa Tereza a Lisboa, foi nomeado um bispo coadjutor com direito a sucessão para administrar a diocese de Pernambuco. Para essa nomeação foi escolhido o deão da Sé de Miranda do Douro, D. Francisco Xavier Aranha, que chegou em 1755 para ocupar o cargo de bispo substituto da Sé de Olinda e, com a morte de D. Luís de Santa Tereza, em 1757 passou a ser bispo titular.

Nas várias cartas do bispo Francisco Xavier Aranha, endereçadas ao rei e pedindo provisão para vários assuntos, encontramos pedidos de aumento de cômguas para os capelães do coro, livros para o ofício divino, organização do cerimonial, entre outros assuntos relacionados às práticas musicais da Sé de Olinda. Em uma dessas cartas, especificamente em 1756, o bispo Francisco Xavier Aranha dirige-se ao rei D. José I, para relatar as celebrações em ação de graças após o terremoto de Lisboa, quando "fez uma solene Procissão nesta Catedral com toda a cidade em nome do bispado para darmos graças a Deus por nos livrar a Sua Majestade e mais Família Real e mais portugueses, e pedindo misericórdia para todo nosso reino"⁸⁷ e aproveitou a deixa para agradecer os aumentos nas cômguas dos capelães e também solicitar que o rei enviasse um cantor para ensinar o cantochão aos seus capelães justificando que:

[...] O cantochão gregoriano; estava quase desterrado da Sé, nem há quem o saiba, e possa ensinar, porque havendo por aqui seus Mestres da Capela, com seu terno de músicos, com alguma suficiência, todavia a falta de uso de cantochão os inabilita para o uso do coro, e lhe falta o ar e graça para levantar um hino, ou salmo: o que sô se aprende ouvindo.⁸⁸

O bispo Francisco Xavier Aranha, apesar de reconhecer que existia na terra mestres competentes para acompanhar as cerimônias da catedral, reconhece que para o ensino do cantochão aos seus capelães esses mestres não seriam a solução. Desse modo solicitou, nessa mesma carta de 1756, ao rei D. José I:

[...] Mandasse um cantor bom cantochonista (*sic*) destro, que nesta Catedral residisse um, ou dois anos para endireitar este coro; ensinando aos ministros o cantochão prático; que com este diretor, aprenderiam todos, e principalmente, os capelães, e moços do choro e os que o pretendessem [...]; e só por este modo fazer vossa excelência; grande serviço a Deus e a Sua Majestade e benefício grande a esta Catedral, e os clérigos são hábeis; e tendo mestre de canto, e choro, se haviam aproveitar brevemente; e radicar-se na Sê o verdadeiro cantochão gregoriano: do que

⁸⁷ Ofício do Bispo de Termópolis, coadjutor e sucessor de Olinda, D. Francisco Xavier Aranha, ao secretário de estado da Marinha e Ultramar, Diogo de Mendonça Corte Real, informando como procedeu com os fiéis quando soube da tragédia do terremoto; da falta de capelães na Sé de Olinda, bem como de cômguas; e pedindo que seja enviado um cantor para organizar o coro e ornamentos para amenizar o estado de pobreza da mesma. 15 de maio de 1756. AHU_ACL_CU_015, Cx. 81, D.6737

⁸⁸ Op. Cit.

totalmente necessita e creio, que em falta de clérigo, que haverá muitos capazes em São Pedro de Alcântara [de Lisboa] ou [no Convento de] Mafra, ou outro, se achara algum frade capaz, sendo que se pudesse haver clérigo criado em Catedral, este seria o mais proveitoso, [e um] diretor de lá: tarde isto cá se pode endireitar por mais proveitoso que eu o aplico e alguns fazem da sua parte o que podem⁸⁹

O bispo, que era "cônego velho criado no coro com alguma advertência e aplicação"⁹⁰ tinha a intenção de organizar o seu coro dentro da tradição do canto gregoriano e para isso queria que o "mestre de canto e coro" tivesse experiência nesse ofício, daí sugerir que fosse alguém de São Pedro de Alcântara ou de Mafra, por serem duas instituições que nos setecentos eram conhecidas como instituições que se destacavam no cantochão ou ainda algum cantor criado em catedral.⁹¹ Entretanto, não sabemos a solução para essa solicitação. O que sabemos é que quem ficou responsável pelo ensino do cantochão na Sé após 1760 foi o mestre da capela António da Silva de Alcântara. Nesse sentido, segundo o musicólogo Alexandre Röhl, o mestre da capela Antônio da Silva de Alcântara participou em 1760 dos exames do concurso para mestre régio da capitania de Pernambuco, sendo recomendado pelo bispo Francisco Xavier Aranha para exercer esse cargo, como consta no documento anexo aos autos do concurso:

O padre Antônio da Silva de Alcântara, o qual o seu requerimento apresentou um Despacho do Excelentíssimo Altíssimo Senhor Bispo desta diocese, e outro do Reverendo Doutor Provisor deste Bispado, por onde se mostrava ser o dito opositor de bom procedimento, e ser mestre da Capela da Santa Sé e do canto chão, examinador dele, e ter ensinado gramática Latina a alguns Capelões, moços do coro, e Estudantes de fora na cidade de Olinda com licença do mesmo Excelentíssimo e Altíssimo Senhor Bispo e ter exercitado o ministerio de confessor (2014, p. 7).

Nessa recomendação do bispo fica evidente que António da Silva de Alcântara, além de exercer o cargo de mestre da capela, passou a acumular o cargo de mestre do cantochão. Röhl (2014) descreveu também uma carta anexada aos autos do concurso para mestre régio, carta do bispo D. Francisco Xavier Aranha ao Diretor Geral de Estudos em Lisboa D. Tomás Príncipe de Almeida — sobrinho do já falecido primeiro patriarca de Lisboa — que indiretamente fazia um elogio ao trabalho de Antônio da Silva de Alcântara, afirmando que: "O meu coro da Sé com muita diferença do que o achei: tem-se adiantado muito no canto chão" (RÖHL, 2014, p. 8). Como vimos, em 1756 o bispo Francisco Xavier Aranha solicita

⁸⁹ Op. Cit.

⁹⁰ Op. Cit.

⁹¹ No reinado de D. João V, foram criados no Convento de Santa Catarina de Ribamar aulas dedicadas ao ensino do cantochão. Segundo Rui Vieira Nery, essa escola foi confiada "a um Mestre veneziano de grande prestígio, Giovanni Giorgi" e uma das singularidades dessa instituição era "o culto do chamado *Canto Capucho* — a harmonização a quatro partes, em estilo de fabordão, de algumas das melodias gregorianas" (1999, p. 89). Anos depois o convento de Mafra foi confiado aos frades desse estabelecimento de ensino, tornando assim o Convento de Mafra um local de destaque no ensino e na performance do cantochão.

um cantor e em 1760 elogia seu coro e performance. Hipoteticamente a solicitação do bispo Francisco Xavier Aranha foi atendida pelo monarca, sendo enviado de Portugal um cantor para o ensino do cantochão, e, para dar continuidade ao bom serviço do coro, esse mestre-cantor tratou de capacitar o padre António da Silva de Alcântara para mestre do "cantochão prático", portanto cantochão que só se aprende ouvindo, como lembrou o bispo.

A comercialização e importação de novos produtos coloniais — entre eles couro, tabaco, algodão — possibilitou a ascensão econômica de uma nova burguesia, e essa nova burguesia passou gradativamente a aumentar suas comunicações e trânsitos com a metrópole. Ao que tudo indica, muitos músicos se beneficiaram dos favores dessa elite comercial e mercantil para passar à corte, sem esquecer das constantes comunicações e dos trânsitos entre o clero metropolitano e o da América Portuguesa.

Um terceiro músico que passou para Lisboa em meados dos setecentos foi Luiz Alvares Pinto. Apesar de não ter escolhido seguir a carreira eclesiástica, tinha suas redes clientelares compostas por personalidades militares, do clero e ricos comerciantes do Recife, muitos inclusive donos de embarcações que com frequência passavam à corte com mercadorias exportadas da América Portuguesa.⁹² Tudo indica que através dessas redes clientelares o projeto de Luiz Alvares Pinto, para aperfeiçoar seu ofício musical na corte, pode concretizar-se.

Após concluir seus estudos no Colégio dos Jesuítas do Recife, Luiz Alvares Pinto, com os favores de João da Costa Monteiro e de outras pessoas do Recife, viajou para estudar em Lisboa. Em um manuscrito anexado ao seu tratado *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão* (1776), a filha de Luiz Alvares Pinto narrou que, ao "se distinguir nas aulas preparatórias, que havia na capitania de Pernambuco, Luís Alvares Pinto embarcou-se para Lisboa, [também] com intenção de estudar direito, na Universidade de Coimbra." (RÖHL, 2016, p. 252).

O projeto de estudar Direito na Universidade de Coimbra sinaliza que Luiz Alvares Pinto supostamente concluiu o "curso de Artes, equivalente a um curso de nível superior" (HOORNAERT et al, 1992, p. 193) no Colégio dos Jesuítas do Recife, entretanto tinha um projeto maior em vista, que era advogar no Recife. O curso de artes dos Colégios dos Jesuítas na América Portuguesa servia como preparatório para o ingresso dos luso-brasileiros na

⁹² O documento *Informação Geral da Capitania de Pernambuco* contém uma lista de vários comerciantes do Recife e arredores que tinham barcos atracados no porto, entre esses havia uma embarcação do mestre de campo José Vaz Salgado, chamada Senhor Bom Jesus das Portas, com capacidade para 90 caixas; havia também o barco de João da Costa Monteiro, chamado Nossa Senhora da Guadalupe, com capacidade para 95 caixas (1908, p. 432).

Universidade de Coimbra. No final do século XVII foi solicitado que os anos cursados nos Colégios dos Jesuítas da América Portuguesa fossem descontados ao ingressarem nesta instituição.⁹³

Não se sabe ao certo a data da viagem de Luiz Alvares Pinto a Lisboa. O padre Jaime Diniz, que foi um dos pesquisadores que mais contribuiu com levantamentos documentais sobre Alvares Pinto, afirmou ter ele viajado para Lisboa depois de 1740 (DINIZ, 1969, p. 44). O que sabemos é que Luiz Alvares Pinto foi inicialmente com dois projetos: primeiro estudar Direito na Universidade de Coimbra; e segundo aperfeiçoar seus estudos de contraponto e composição musical.

Mas os ventos mudaram para Luiz Alvares Pinto. Por motivos que desconhecemos, as ajudas de seus protetores foram suspensas, fazendo com que Luiz Alvares Pinto recorresse à sua atuação como músico instrumentista contratado junto a casas nobres de Lisboa. A esse episódio António Joaquim de Mello afirmou que "os supprimentos de Pernambuco começaram a escacear, e de todo lhe faltaram, o que o obrigou a fazer vida de musico para ter o pão quotidiano" (MELLO, 1895, p. 2). Nesse mesmo sentido a filha de Luiz Alvares Pinto narrou que "por lhe faltarem os recursos, com que contava, ou por se ter deixado vencer dos passatempos, que o criavam naquela corte, viu-se, em breve, forçado a procurar no trabalho próprio os meios de acorrer as suas necessidades" (RÖHL, 2016, p. 252). Acreditamos, assim, que Luiz Alvares Pinto deixou-se "vencer [pelos] passatempos" e não conseguiu realizar seu projeto de estudar Direito na Universidade de Coimbra. Entretanto, como veremos adiante, conseguiu aperfeiçoar seus estudos musicais, além de ter obtido favores da alta nobreza de Lisboa.

Ao chegar a Lisboa, Luiz Alvares Pinto passou a aprender "as regras da composição, [e] contra-ponto, de que fez solemne exame, com aprovação e louvores mui lisongeiros" (MELLO, 1895, p. 2). Seu mestre de música em Lisboa foi Henrique da Silva Negrão (?-1781), que era organista da Basílica de Santa Maria de Lisboa (MAZZA, 1947, p. 27). É importante destacar que Luiz Alvares Pinto foi aperfeiçoar seus conhecimentos musicais, e não iniciar seus estudos musicais; do estágio de aprender a compor subtemde-se que Luiz Alvares Pinto detinha um bom conhecimento musical prévio, graças aos excelentes mestres que atuavam em Recife e Olinda desde pelo menos os finais do século XVII.

⁹³ Carta dos oficiais da Câmara de Olinda ao príncipe regente D. Pedro, solicitando concessão para que a Universidade de Coimbra aceite o primeiro ano de filosofia cursado no colégio de Olinda, como foi concedido a moradores de outras capitanias. 8 de agosto de 1680. AHU_ACL_CU_015, Cx. 12, D.1175.



Figura 12: Lisboa antes do terremoto de 1755, Séc. XVIII, atribuído a Francisco Zuzarte. Coleção do Museu de Lisboa.

Mesmo com a escassez de recursos, Luiz Alvares Pinto recorreu ao seu conhecimento prático musical para dar andamento aos seus estudos com o mestre Henrique da Silva Negrão, e criou dentro da Basílica de Santa Maria amizades que possivelmente lhe indicaram para determinadas oportunidades de atuação. Se levarmos em consideração que sua viagem a Lisboa foi entre 1740 e 1751, podemos cruzar a sua trajetória com o encontro de um protetor de peso, naquele momento cônego da Sé Patriarcal de Lisboa (VALADARES, 1998, p. 37), Martinho de Melo e Castro, membro de uma das casas de primeira nobreza do reino, os Galveas.

António Joaquim de Mello afirmou que Luiz Alvares Pinto “foi recebido a ensinar em algumas casas nobres” (MELLO, 1895, p. 2); e Martinho de Melo e Castro aparece na memória narrada pela filha de Luiz Alvares Pinto como seu protetor. A interação na Basílica de Santa Maria de Luiz Alvares Pinto com Martinho de Melo e Castro, ou até mesmo a indicação do contrapontista e organista Henrique da Silva Negrão a respeito das qualidades de Luiz Alvares Pinto, possivelmente foram as situações que motivaram a contratação de Luiz Alvares Pinto por Martinho de Melo e Castro para ser “mestre de música de suas filhas”, chegando aquele a residir “no palácio de seu esclarecido mecenas” (RÖHL, 2016, p. 252). Entretanto, houve um equívoco por parte da filha de Luiz Alvares Pinto, pois, como

Martinho de Melo e Castro declara em seu processo de habilitação de Familiar do Santo Ofício, era solteiro e não teve filhos. Dessa maneira, como já mencionado, Luiz Alvares Pinto pode ter sido mestre de música de suas irmãs ou sobrinhas.

Martinho de Melo e Castro era neto do Conde das Galveas e personagem muito próximo e estimado pelo rei D. José I. Foi diplomata em Haia em 1751 e em Londres em 1754; em 1770 assume o cargo de Secretário de Estado dos Negócios da Marinha e Domínios Ultramarinos, que ocupará até a sua morte em 1795. Com a morte do rei D. José I em 1777, Martinho de Melo e Castro “foi quem se encarregou de anunciar ao Marquês de Pombal que estava demitido do alto cargo que exercia” (VALADARES, 1998, p. 43). Nesse sentido, Luiz Alvares Pinto conseguiu, a partir dos seus conhecimentos musicais, se aproximar de um dos mais importantes personagens da alta administração do reino e da sua alta nobreza na segunda metade do século XVIII.

Os favores de Martinho de Melo e Castro a Luiz Alvares Pinto foram além dos espaços de Lisboa. Mesmo estando em uma posição de prestígio como serviçal de um importante ministro da alta nobreza, Luiz Alvares Pinto “não o embaraçou de pensar na pátria, cujas saudades o valeram [...]” (RÖHL, 2016, p. 252). Entretanto, Luiz Alvares Pinto provavelmente só decide voltar ao Recife depois de solicitar e ter a confirmação de Martinho de Melo e Castro da criação de uma cadeira de primeiras letras na freguesia da Boa vista (Op. Cit., p. 252). A criação das cadeiras de primeiras letras no Brasil ocorreu após a expulsão dos jesuítas em 1759. Nesse sentido, esses cargos foram propostos pelas reformas do Marquês de Pombal para tentar substituir o ensino dos jesuítas e modernizar o ensino, sendo criados vários cargos de professores régios, que ficaram incumbidos de examinar os mestres régios, esses últimos responsáveis pelo ensino local (RÖHL, 2014, p. 4).

Possivelmente tendo a garantia por parte de Martinho de Melo e Castro, Luiz Alvares Pinto já estava residindo no Recife em 1761, ano em que escreve o seu tratado *Arte de Solfejar*. É também nesse mesmo ano que possivelmente se casa com Ana Maria da Costa, afilhada de seu protetor João da Costa Monteiro (MELLO, 1895, p. 2), que a essa altura já havia falecido, em 1756. Em um decreto do rei D. José I, concedendo o contrato do subsídio das carnes na capitania de Pernambuco, quem aparece em seu lugar é seu filho João da Costa Monteiro Júnior.⁹⁴

⁹⁴ Decreto do rei D. José I concedendo a Luís e João da Costa Monteiro Júnior e Companhia o contrato do subsídio das carnes da capitania de Pernambuco por seis anos. 7 de novembro de 1757. AHU_ACL_CU_015, Cx. 15, D.7046

Mesmo com a volta de Luiz Alvares Pinto ao Brasil, seu mecenas Martinho de Melo e Castro não esqueceu do seu mestre de música e, em 1777, encomenda a Luiz Alvares Pinto uma composição musical para as exéquias do rei D. José I, que provavelmente foram tocadas na Matriz de São Pedro Gonçalves do Recife. Segundo o relato da filha de Luiz Alvares Pinto, essas exéquias a D. José I constituem a “mais notável” (RÖHL, 2016, p. 252) de suas obras.

Os esboços dessas três trajetórias exemplificam que os trânsitos ultramarinos dos músicos das vilas do Recife e Olinda ao longo dos setecentos eram intensos e sustentados por fortes redes clientelares locais, além de sinalizarem a existência de um significativo número de mecenas para os músicos transitados exercerem seus ofícios em Lisboa. Fica claro que esses músicos pernambucanos eram recepcionados por uma rede clientelar lisboeta que aparentemente não fazia distinção entre contratar os músicos luso-brasileiros e locais. Dessa maneira, ao que tudo indica, existia compatibilidade em relação à formação dos músicos nas vilas do Recife e de Olinda com os da metrópole.

Nos setecentos outra forma de trânsitos frequentes eram os “trânsitos locais”, resultando em constantes comunicações, principalmente entre as ordens religiosas (beneditinos, jesuítas, carmelitas e franciscanos). Como exemplo desses trânsitos locais podemos mencionar o caso do músico beneditino frei Amaro de Jesus Bulhões (1729-1787), natural do Rio de Janeiro, que recebeu o hábito beneditino na Bahia em 1747, local em que certamente escreveu seu *Tratado Para os Cantochoristas do Mosteiro* e onde, ao que parece, manteve boas relações com o mestre da capela da Sé Caetano de Melo de Jesus. Como consta nesse manuscrito, Caetano de Melo de Jesus ficou responsável por dar o seu parecer a esse tratado em 1751. Segundo Jaime Diniz, o frei Amaro de Jesus Bulhões faleceu em 1787 no Mosteiro de São Bento em Sorocaba.⁹⁵ Entretanto, os trânsitos locais não aconteciam apenas entre os músicos das ordens regulares, mas também por músicos que compunham o clero secular, como, por exemplo, o padre Manoel Coelho Leão, que era natural do Recife e passou a atuar como mestre da capela e organista da Sé de Mariana em meados dos setecentos (CASTAGNA, 2008, p. 7).

Outro exemplo dos trânsitos e comunicações locais e translocais são as circulações dos tratados e certamente de composições entre diferentes localidades. O músico da Orquestra da Câmara Real Portuguesa José Mazza, ao descrever o mestre da capela da Sé Metropolitana da Bahia padre Caetano de Melo de Jesus, afirmou que esse padre “Compôs huma Arte de Canto

⁹⁵ Documentação avulsa do Pe. Jaime Cavalcante Diniz (texto para comunicação em evento), datilografado, S/c. Coleção PJD. IRB. Jaime Diniz afirma que localizou e consultou o *Tratado Para os Cantochoristas do Mosteiro*, do frei Amaro de Jesus Bulhões, no Arquivo do Mosteiro Beneditino de São Paulo.

de Orgão em Dialogo, e hum tratado dos tons, cujas obras [teórico-musicais] existem na Bahia, e Pernambuco” (MAZZA, 1947, p. 19), exemplificando assim a circularidade das produções em trânsitos locais, bem como evidenciando os compartilhamentos estéticos das práticas musicais em grande parte dos setecentos na América Portuguesa. Esse caso, como visto anteriormente, exemplifica também a existência de compatibilidades das práticas musicais locais e metropolitana até por volta de meados do século XVIII e que foram dando espaço para o surgimento de autonomias locais dessas práticas na segunda metade dos setecentos, que serão discutidas no próximo capítulo.

3. COMPATIBILIDADES E AUTONOMIA DAS PRÁTICAS MUSICAIS

3.1 Intercâmbios de práticas musicais no trânsito Atlântico

Ao analisarmos os esboços das trajetórias dos músicos das vilas do Recife e de Olinda juntamente com as suas redes de relações e com os trânsitos transatlânticos, percebemos a existência de uma “compatibilidade estética e performática” da música dessas duas localidades da América Portuguesa em comparação com a produção musical do centro do Império Português. Essa compatibilidade estética/performática fica evidenciada principalmente no período que compreende o reinado de D. João V e os primeiros cinco anos do reinado do seu filho, D. José I, período de prosperidade do Império Português principalmente decorrente do ouro, do diamante e de outros produtos importados da América Portuguesa, fato que justificaria as condições de maior circulação estética/performática em função de um maior fluxo migratório dos músicos do Recife em direção à corte nesse período. Esses trânsitos foram se reconfigurando na segunda metade do século XVIII, decorrentes das mudanças políticas propostas e impostas pelo ministro do rei D. José I, Sebastião de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal.

Em 1734, o mestre de música da vila do Recife padre Ignácio Ribeiro Noya se viu envolvido na polêmica musical, mencionada anteriormente, que surgiu na Bahia, especificamente em Salvador, entre o cantor Veríssimo Gomes de Abreu e o mestre de música da Igreja do Desterro das Religiosas de Santa Clara e depois mestre da capela da Sé da Bahia padre Caetano de Melo de Jesus, ambos discípulos do “mestre, o insigne Nuno da Costa e Oliveira” (ALEGRIA, 1985a, p.12), que, segundo o musicólogo Jaime Diniz, foi mestre de música da Igreja da Misericórdia de Salvador (1993, p. 51-52). A polêmica foi resultante de uma composição possivelmente do padre Caetano Melo de Jesus, que suscitou algumas dúvidas e discussões por parte do cantor Gomes de Abreu. Segundo o musicólogo José Augusto Alegria (ALEGRIA, 1985a, p. vii), essas dúvidas consistiam em saber se a teoria musical da época permitia a utilização de seis ou sete alterações musicais (sustenidos, bemóis). Portanto, evidencia os primeiros debates sobre o sistema tonal na América Portuguesa. Essas dúvidas e provocações suscitadas pelo cantor Veríssimo Gomes de Abreu resultaram na elaboração por parte do padre Caetano de Melo de Jesus de “noventa e cinco artigos ao longo de trinta e seis páginas” (Op. Cit., p. x) com a intenção de responder à polêmica musical. Como visto no capítulo anterior, esse estudo teórico ficou conhecido

como *Discurso Apologético* (1734) e traz-nos pistas para compreendermos alguns pontos acerca das circulações estéticas e produção musical entre “colônia” e metrópole.

Buscando responder as questões de forma “justa e isenta” (ALEGRIA, 1985a, p. vii), o padre Caetano de Melo de Jesus submeteu seu *Discurso Apologético* para que “doutos mestres” da América Portuguesa e do centro do Império Português pudessem dar seus pareceres às questões teóricas levantadas. Entre esses doutos mestres, o padre Ignácio Ribeiro Noya foi o primeiro escolhido para dar seu parecer. Nesse sentido, esse padre-mestre afirmou que “na verdade a princípio tentei-me e tive alguns impulsos de querer também da solução a dúvida, por não me parecer dificultoso mostrar na dita cantoria [...]” (Op. Cit., p. 76), assim demonstrando seu conhecimento teórico da matéria que lhe foi apresentada. Após o parecer de Ignácio Ribeiro Noya, que teve “tempo taxado, e determinado de três dias” (Op. Cit., p. 76), foram enviados os manuscritos para o padre Ignácio Ribeiro Pimenta, que segundo Ignácio Ribeiro Noya era: “digníssimo Mestre da Capela da Sé de Olinda, [...] A cuja censura, como de tão engenhoso e experiente nesta faculdade, como o publicam as suas excelentes obras, e harmoniosa composição [...]” (Op. Cit., p. 76). Após as censuras dos músicos da capitania de Pernambuco, o manuscrito seguiu para o mestre da capela da Sé do Rio de Janeiro e depois para Portugal, recebendo as censuras dos mestres da capela das Sés de Lisboa, Évora, Elvas, Portalegre e Coimbra.

O fato do padre Caetano de Melo de Jesus escolher esses doutos mestres da capitania de Pernambuco para analisarem seu tratado teórico-musical, exemplifica que ambos estavam inteirados dos debates teóricos em evidência naquele período. A respeito desses estudos teóricos de Caetano de Melo de Jesus, o cônego José Augusto Alegria lembrou também que “o mais curioso e mais digno de relevo é que tenha sido no Brasil colonial, na cidade da Bahia, que se tenha posto um tal problema, cuja importância teórica não era brasileira nem portuguesa, por ser, como era europeia” (1985a, p. ix), evidenciando que as práticas musicais e os debates teóricos musicais estavam de certa forma alinhados com a produção musical do centro do Império Português. Os pareceres dos mestres das partes do Recife e de Olinda exemplificam também as constantes comunicações e os trânsitos locais entre os músicos do Recife e de Olinda com a Bahia e porventura com outras localidades da América Portuguesa, dessa maneira evidenciando a circulação de um capital musical compartilhado com outros importantes centros da América Portuguesa.

De acordo com o padre Caetano de Mello de Jesus, para as censuras do *Discurso Apologético* pelos doutos mestres escolhidos, foram despendidos uma soma significativa de

dinheiro para escolherem os mais “peritos mestres” para darem os pareceres. Caetano de Melo de Jesus, ao descrever as escolhas dos peritos, afirmou que:

[...] têm apostado cópia grande de dinheiro: e assim não devia eu procurar esta sentença de quaisquer Mestres senão daqueles que a fama publica mais peritos; porque (como diz Erasmos) Só estes podem julgar de alguma obra [...] Portanto, posto já por este modo aos pés dos mais doutos Mestres, que entre os nossos Portugueses reconhece o mundo [...] (ALEGRIA, 1985a, p. 7).

A declaração do padre Caetano de Melo de Jesus, além de situar as qualidades dos mestres que foram escolhidos para darem seus pareceres, não faz distinção do capital intelectual entre esses “doutos Mestres” da América Portuguesa e do reino.

[...]E se houver na pátria o reparo de sair então [impresso] o discurso sem a seguinte pregação que agora o antecede, satisfaço com dizer que a fiz e foi assim necessário para o poder remeter fora dela à censura dos mais peritos Mestres assim da América [Portuguesa] como da Europa Lusitana [...] (Op. Cit., p. 4).

Isso exemplifica o entendimento da lógica de "Império Português" (BOXER, 1969), onde a América Portuguesa era extensão do Reino de Portugal, inclusive culturalmente, e, consequentemente a formação e as práticas musicais também se assemelhavam em muitos aspectos em grande parte dos setecentos. Dessa forma, podemos imaginar que certamente na vila do Recife — que tinha cinco locais de formação religiosa e escolar (Convento de Santo Antônio; Convento do Carmo; Convento dos Oratorianos; Colégio dos Jesuítas; Convento de Nossa Senhora da Penha) — e na vila de Olinda — com mais quatro espaços (Convento de São Francisco; Convento do Carmo; Colégio dos Jesuítas; Mosteiro de São Bento) — aconteceram constantes comunicações e trânsitos locais e ultramarinos por parte dos clérigos dessas instituições. Vale lembrar que todos esses espaços necessitavam de música diariamente para a realização dos ofícios divinos, fato exemplificado nas inúmeras iconografias musicais desses templos, como por exemplo a pintura da sacristia do Convento de São Francisco de Olinda, na qual um coro de frades canta as antífonas Marianas (Fig. 12).



Figura 13: Pintura no teto da sacristia do Convento de São Francisco de Olinda, Séc. XVIII, S/a. Foto do autor.

Dessa forma, ao que parece, os recursos humanos para atender as práticas musicais das vilas do Recife e de Olinda eram significativos e a formação musical nesses espaços era em grande parte dos setecentos compatível à formação de muitas instituições da corte, decorrente principalmente das constantes comunicações. A exceção, talvez, da formação musical em patamar mais elevado fosse o Seminário da Patriarcal em Lisboa, que juntamente com a Sé Patriarcal e a Orquestra da Câmara Real fazia parte da arquitetura do cerimonial monárquico, símbolo da demonstração de poder do rei D. João V. Instituições que contavam com significativo número de instrumentistas, cantores e compositores, muitos italianos, como, por exemplo, o caso famoso do italiano Domenico Scarlatti — compositor que quando contratado pelo monarca português em 1719 exercia o cargo de mestre da capela do Papa na Basílica de São Pedro em Roma. Além dos destacados músicos portugueses que passaram a receber bolsas para estudar na Itália, como por exemplo João Rodrigues Esteves (c.1701-c.1755), Francisco António de Almeida (c.1702-1755) e António Teixeira (1707-1774), todos esses vieram a colaborar nestas instituições musicais (FERNANDES, 2005, p. 54).

É importante destacar que no contexto da América Portuguesa havia algumas carências e particularidades, como menciona Caetano de Melo de Jesus ao iniciar seu *Discurso Apologético* “[que há] muita falta de livros desta faculdade [da música], que nesta Parte do mundo experimentamos para a lição” (ALEGRIA, 1985a, p. 11). Isso provavelmente foi para o padre Caetano de Melo de Jesus um agravante no desenvolvimento do seu debate

teórico — apesar de ter utilizado os principais teóricos musicais do período para fundamentar suas teses. Com essa afirmação do padre Caetano de Melo de Jesus, podemos supor que outros centros urbanos da América Portuguesa teriam a mesma carência, porque, se a cidade de Salvador da Bahia, que era sede da administração colonial e capital da América Portuguesa, carecia de livros de música, era bem provável que esse agravante se replicasse também para as vilas do Recife e de Olinda, e os poucos que tivessem acesso a esse material e à formação para aprofundar os seus conhecimentos teriam um capital musical diferenciado. Ainda desse modo, acreditamos que possivelmente a proibição da utilização dos livros dos jesuítas e em seguida a proibição do ensino pelas ordens religiosas — ambas decretadas em 1759 no reinado de D. José I (MUELLER, 1956, p. 52) — serviram como um grande marco divisor em relação à formação dos músicos e mestres de música da América Portuguesa, bem como uma gradativa transformação da descrita compatibilidade estético/performática para práticas autônomas locais.

Além da evidente formação e do debate teórico musical entre os músicos da América Portuguesa, o repertório musical executado nas vilas de Recife e Olinda até agora conhecido pode exemplificar os trânsitos estético/performáticos das práticas musicais dessas localidades nos seis primeiros decênios do século XVIII. Nesse sentido, Loreto Couto relata que o mestre da capela da Sé de Olinda, padre António da Silva de Alcântara, em seu repertório de composições tinha "Sonatas para rebecas, [sonatas] para cravo, e [sonatas] para cithara" (1904, p. 375). As sonatas, ao longo dos setecentos, eram um gênero musical que compunha o repertório da música de câmara executado nas principais casas nobres de Portugal, composto e executado inclusive pelo compositor italiano Domenico Scarlatti (1685-1757) quando professor de música da infanta portuguesa D. Maria Barbara de Bragança, assim como pelo compositor português Carlos Seixas (1704-1742). Segundo Brito & Cymbron, as sonatas desses dois compositores representam "a primeira fase de desenvolvimento da sonata para tecla na transição do Barroco final para o período pré-clássico" em Portugal (1992, p. 111).

Ainda sobre o alinhamento estético/performático do repertório musical entre a corte e as vilas de Recife e de Olinda, a descrição das festas de aclamação ao rei D. José I, que aconteceram entre 1751 e 1752 nas vilas do Recife e de Olinda, nas quais o mestre da capela da Sé António da Silva de Alcântara teve várias de suas composições executadas, exemplificam mais uma vez essa compatibilidade. No dia 06 de junho de 1751 tiveram início as celebrações na Sé de Olinda, descritas pelo governador da capitania de Pernambuco Luís José Correia de Sá em seu diário:

[...] neste dia, por ser o dos anos do nosso Augusto Monarca, determinei dar princípio às justas demonstrações do nosso alvoreço, ajustando com o Bispo cantar-se um Te-Deum na Sé de Olinda, o que se fez com o maior estrondo que podia ser em Pernambuco, precedendo um admirável sermão, que pregou o Bispo, de Ação de Graças. (MELLO, 1983, p. 100-101).

Felippe Neri Correa — secretário do governador e autor das relações das festas a aclamação do rei D. José I em Pernambuco, publicados em 1753 em Portugal — relatou que nessa mesma celebração, após o bispo D. Luís de Santa Tereza concluir o sermão, entoou o Te-Deum:

[...] a que com suaves harmonias, e agradável melodia respondeo (e foi continuando o Hymno) a musica, que estava dividida em quatro bem concertados coros a quem regia, e fazia compaço o R.P.M. António da Silva Alcantara [...] Sendo elle o mesmo que tinha composto aquella solfa [...] (CORREA, 1753, p. 11).

Nessas mesmas celebrações o governador Luís José Correa de Sá ordenou que se realizassem três comédias na vila do Recife, o que decorrente do imprevisto de um rigoroso inverno "que não permitio que se fizessem as comedias senão [em fevereiro] [d]o anno de 1752" (Op. Cit., p. 19-20).

Para a apresentação das comédias "armou-se [um] tablado de frente das janelas do Palácio do [governador]" (Op. Cit., p. 13) com três cenários, entre os quais um era fixo e os outros móveis. As comédias escolhidas foram *La sciencia de reynar*, *Cueba y castillo de amor* e *La piedra phylosophal*. A encenação ficou sob os cuidados de Francisco de Sales Silva, que "soube bem desempenhar não só em pôr habeis as pessoas que havião entrar, mas em compor para ellas, discretas loas, e engraçados bailes" (Op. Cit., p. 12-13). O musicólogo Rogério Budasz atribuiu o texto das três comedias apresentadas a autores espanhóis, sendo a obra "Que es la ciencia de reinar?, de Andrés González de Barcia (1675-1743, publicada em 1704), [...] Cueva y castillo de amor, de Francisco Leyva Ramirez de Arellano (1630-1676) e [...] La piedra filosofal, de Francisco Bances Candamo (1662-1704)" (2008, p. 68).

A respeito da suntuosidade das representações, o cronista Filippe Neri Correa afirmou que "a vista não ficava satisfeita, não sei se pelo muito que tinha em que occupar-se, se por que a suavidade das vozes, e harmonia dos instrumentos, lhe divertice as opperações visuais" (CORREA, 1753, p. 11). A produção e estrutura dessas celebrações não se distancia do que era representado na metrópole na primeira metade dos setecentos, apesar de que, como destacou Budasz, as "óperas de Metastasio já haviam tomado conta dos teatros ibéricos" em

detrimento das comédias espanholas, na altura das descritas celebrações de aclamação de D. José I no Recife (2008, p. 68). Entretanto, devemos levar também em consideração a alternância das representações espanholas e italianas ao longo da primeira metade dos setecentos na metrópole. Dessa forma, o musicólogo Manuel Carlos de Brito (1989) descreveu uma significativa quantidade de comédias espanholas, alternando-se com óperas italianas e serenatas, na primeira metade dos setecentos nas comemorações de aniversários dos membros da família real.

A música das três comédias, apresentadas nas festas pela aclamação de D. José I no Recife, ficaram sob a responsabilidade do mestre da capela da Sé padre António da Silva de Alcântara, que tratou de contratar para as apresentações cerca de 30 cantores, 4 rabecões, 12 rabecas, 2 trompas e 2 oboés (CORREA, 1753, p. 20-21). Todas as composições musicais dessas comédias eram obra do próprio mestre António da Silva de Alcântara, inclusive as obras apresentadas antes do espetáculo. Dessa maneira, além da significativa quantidade de vozes, foram contratados cerca de 20 instrumentistas para essas celebrações, quando o número mínimo de instrumentistas nas festas solenes da Orquestra da Câmara Real Portuguesa era de 25 músicos (DIAS, 2012, p. 481). Fica evidenciada a existência de um significativo número de recursos humanos no campo musical local preparado para atender as demandas das redes clientelares das vilas de Recife e Olinda.

Como já mencionado anteriormente, o mestre da capela António da Silva Alcântara, no final dessas mesmas festas de aclamação ao rei D. José I, foi o responsável na última noite dos festejos pela execução de "hua boa serenata" para o governador, tocadas no seu palácio em Recife. A situação evidencia que esse gênero musical semi-operático, que desde a segunda década dos setecentos estava em moda na corte, executado principalmente em espaços privados, também fazia parte do repertório dos músicos recifenses e olindenses, bem como do gosto musical dos reinóis que transitavam a essa localidade. Segundo Brito & Cymbron, as serenatas começaram a aparecer em Portugal com a chegada em 1719 do compositor Domenico Scarlatti, gênero musical que passou gradativamente a substituir as zarzuelas espanholas nos aniversários dos membros da família real. Em pouco tempo a moda das serenatas se tornou mais um hábito cortesão metropolitano a ser replicado pelas famílias nobres (1992, p. 108), assim como pelos ricos comerciantes, mercadores e senhores de engenho.

O governador Luís José Correa de Sá, em seu já citado diário, descreveu vários acontecimentos musicais públicos e privados dos quais fez parte ou que promoveu durante sua

administração da capitania de Pernambuco, nos anos de 1749-1756, que testemunham o ambiente musical das vilas de Recife e Olinda em meados dos setecentos. Entre esses eventos descreveu vários bailes, comédias, sonetos, sonatas, óperas apresentadas nos Convento do Carmo de Olinda e Recife, e uma "ópera de bonecos" (MELLO, 1983, p. 56), que, segundo o historiador José Antônio Gonçalves de Mello, talvez fosse encenada pela mesma "companhia itinerante proveniente de Portugal, [que] estava em 1748 no Rio de Janeiro, onde foi vista e descrita por oficiais de uma nau francesa" (Op. Cit., p. 342). Em 24 de maio de 1750 o governador assistiu mais uma encenação das óperas de boneco, *Os Encantos de Medeia*, possivelmente a mesma obra que foi encenada em maio de 1735 no "Teatro (casa dos Bonecos) do Bairro Alto" em Lisboa, obra de António José da Silva, o judeu (BRITO, 1989, p. 130).⁹⁶

Além do mestre da capela António da Silva de Alcântara, outro compositor que exemplifica a prática local de gêneros musicais em evidência na metrópole, no mesmo período, é o padre-músico Manoel de Almeida Botelho, que, segundo Loreto Couto, também compôs "Varias sonatas, e tocatas tanto para viola, como para cravo" e além dessas músicas de câmara compôs também várias obras sacras (1904, p. 383). Quando passaram para Portugal em 1749, as composições musicais do padre Manoel de Almeida Botelho, segundo Loreto Couto, como já descrito anteriormente, tiveram boa aceitação entre os professores da arte da música de Portugal. Um exemplo nesse sentido foram suas composições sacras utilizadas pelo mestre José Joaquim Borges, além das suas cantilenas, dos duos e minuetos cantados pelo cantor italiano Caetano Monsi. Assim acreditamos que à formação musical das vilas de Recife e Olinda, pelo menos até meados dos setecentos, era compatível em muitos aspectos a formação da metrópole. Do contrário, como as composições do padre Manoel de Almeida Botelho seriam executadas em um contexto social de grande suntuosidade e de espetacularização barroca como era a Lisboa do reinado de D. João V?

Os trânsitos ultramarinos dos músicos pernambucanos Manoel de Almeida Botelho, Luiz Alvares Pinto e António da Silva de Alcântara na primeira metade do século XVIII e certamente de outros ao longo dos setecentos, evidenciam que esses músicos passaram para a metrópole com um capital prático e especulativo consolidado e que suas intenções eram o aperfeiçoamento dos seus ofícios e das suas atuações. Portanto esse fato evidencia que a

⁹⁶ Segundo Rui Vieira Nery, a música da obra *Encantos de Medeia* (1735) "parece ter sido composta por António Teixeira" assim como outras obras do Judeu (1999, p. 93). Nery traz também a informação que essa obra foi executada em grande parte dos setecentos em Pirenópolis (Estado de Goiás), na festa do padroeiro desta cidade.

formação musical das vilas do Recife e de Olinda seguia e compartilhava das normas estético/perfomáticas da metrópole em grande parte dos setecentos.

Ao analisarmos o caso descrito das compatibilidades "estético/perfomáticas", percebemos que, na maioria dos casos pesquisados a respeito da música luso-brasileira ao longo dos setecentos, são traçadas comparações totalizantes a respeito das práticas musicais da corte e de suas colônias, tomando como referência apenas a produção da Sé, do Seminário da Patriarcal e da Orquestra da Câmara Real em Lisboa. Entretanto, esse tipo de comparação torna-se um equívoco, pois essas instituições, principalmente no reinado de D. João V, eram instituições que passaram a representar o poder régio. Nesse sentido, em relação ao cerimonial religioso no reinado de D. João V, Fernandes afirma que "a dimensão espetacular assumida pelo cerimonial religioso funcionava como uma das principais estratégias de representação do poder régio e passava obviamente pela componente musical, também esta decalcada da Capela do Vaticano" (2005, p. 53). Portanto, é equivocado compararmos a produção musical da América Portuguesa apenas com as instituições régias, sem levar em consideração as outras instituições e redes clientelares do centro do Império Português e cidades próximas. Dessa maneira perceberemos que de fato existia uma relativa compatibilidade estético/perfomática nas vilas de Recife e Olinda em comparação com a metrópole em grande parte dos setecentos.

Na segunda metade do século XVIII, as reformas propostas pelo Marquês de Pombal atingiram indiretamente as práticas musicais em Recife e Olinda e outras localidades da América Portuguesa, tanto no plano estético como no perfomático, inclusive nos recursos humanos responsáveis por essas performances. Portanto, as estritas compatibilidades culturais que antes existiam, entre as vilas de Recife e Olinda e a metrópole, passaram gradativamente ao longo da segunda metade dos setecentos, a ganhar autonomia estético/perfomática incorporando práticas e costumes locais através de diversificadas adaptações, que resultaram, por exemplo, em uma maior quantidade de músicos leigos responsáveis pela formação e pela música sacra, funções antes exercidas na grande maioria dos casos pelo clero secular e regular. Um outro exemplo dessa autonomia das práticas musicais locais é o surgimento de novos gêneros musicais na América Portuguesa, como a modinha e o lundu.

3.2 Reformas pombalinas e seus impactos locais no exercício profissional da música

Em 30 de janeiro de 1782, foi inaugurada a Igreja de São Pedro dos Clérigos do

Recife, após longos anos em construção (fig. 13). Neste dia foi realizada uma "benção solene" (COSTA, 1954, p. 391). A missa foi ministrada pelo bispo D. Tomás da Encarnação Costa e Lima, que também era provedor da Irmandade dos Clérigos, e contou também com a presença do governador José Cesar de Menezes. Nessas celebrações, segundo Pereira da Costa, "todas as despesas da solenidade correram por conta do padre Nicolau Vaz Salgado", que, segundo Souza, era filho de José Vaz Salgado (2007, p. 843). Como descrito anteriormente, este último foi o benfeitor da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento e possível mecenas de Luiz Alvares Pinto e de outros músicos dessa instituição. Essa proximidade do padre Nicolau Vaz Salgado com os irmãos da Irmandade do Livramento justifica porventura os motivos de sua decisão em contratar o músico Luiz Alvares Pinto para as celebrações de inauguração da Igreja de São Pedro dos Clérigos, bem como mais uma vez exemplifica a importância das redes clientelares para ampliação da atuação dos músicos setecentistas.



Figura 14: Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, séc. XX, S/a.

Os seis primeiros decênios dos setecentos, demonstram que a Irmandade de São Pedro dos Clérigos não costumava contratar, para suas celebrações e festas, músicos leigos e principalmente músicos pardos, nem muito menos aceitavam irmãos com "defeito de sangue", como ficou demonstrado no caso já mencionado do padre Cipriano Ferraz de Faria em

1732. Esse clérigo afirmou em requerimento ao rei que a mesa da Irmandade havia ordenado que "se não admitam os sacerdotes pardo[s] com injúria manifesta do seu ascendente"⁹⁷. Mesmo tendo então o rei D. João V ordenado que a Irmandade o admitisse, o bispo e mais ministros a princípio não deram cumprimento à ordem, levando os clérigos pardos do Recife a redigirem novamente uma carta ao rei, afirmando que estavam temerosos pelo não cumprimento da ordem régia por parte do alto clero. Assim, afirmaram que "temem os sacerdotes pardos, que sem total determinação de vossa majestade sejam frustrados todos os seus requerimentos e conseguirão os sacerdotes brancos a validade da sua despótica resolução pelos empenhos, e proteções destes ministros"⁹⁸. Possivelmente a ordem régia não foi cumprida, pois não consta o nome do padre Cipriano Ferraz de Faria nos livros da Irmandade. Desse modo, o que levou os irmãos da Irmandade de São Pedro dos Clérigos a permitirem que um músico leigo e pardo como Luiz Alvares Pinto fosse contratado para ser responsável pela música de tão solene celebração?

Os motivos que levaram à contratação do músico Luiz Alvares Pinto a atuar na importante cerimônia inaugural da Igreja de São Pedro dos Clérigos, na presença do bispo, decorreram em parte das mudanças ocorridas no reinado de D. José I e resultantes das propostas reformadoras do seu ministro Marquês de Pombal. Entre essas propostas se encontram a expulsão dos jesuítas, que resultou no surgimento de maiores oportunidades aos músicos leigos luso-brasileiros para exercer os ofícios artísticos; a reforma educacional secularizante, que buscou suprimir o controle do ensino por parte das ordens religiosas, transferindo gradativamente essa função aos mestres livres; também a criação por ordem régia, em 15 de novembro de 1760, de regras para o exercício profissional da música, ordenando que apenas poderiam exercer o ofício da música os professores dessa arte e estes deviriam ser irmãos da Irmandade de Santa Cecília. Foram instituídas também leis em relação à discriminação racial, que possibilitaram maior liberdade de atuação aos músicos mulatos. Desse modo, para compreendermos melhor essas mudanças devemos voltar a meados dos setecentos.

D. José I ascendeu ao trono de Portugal em 1750, dando início a um reinado de significativas mudanças culturais, políticas e administrativas em todo o Império Português ao

⁹⁷ Requerimento do padre Cipriano Ferraz de Faria ao rei [D. João V], pedindo que se ordene à Mesa da Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife o admita como irmão, o que lhe tem sido negado por ser pardo. 1732, novembro, 29. AHU_ACL_CU_015, Cx. 43. D. 3920

⁹⁸ Requerimento dos clérigos pardos do Bispado de Pernambuco, ao rei D. João V, pedindo o cumprimento das ordens reais e da Santa Sé para que possam ser admitidos, pois a irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife, contrariando o compromisso, impediu a entrada de sacerdotes pardos ou mulatos. ant. 1742, junho, 6. AHU_ACL_CU_015, Cx. 57. D. 4943

longo da segunda metade dos setecentos. Em relação às práticas musicais no reinado desse monarca, a musicóloga Cristina Fernandes comenta que "A subida ao trono de D. José em 1750 irá desencadear uma mudança substancial em termos de política musical decorrente do processo de secularização da vida política e cultural" (2005, p. 55). Dessa forma, diferente do reinado de D. João V — que tomou o cerimonial religioso como principal estratégia de "representação do Poder Régio" (Op. Cit., p. 53) — o reinado de D. José I "conduziu à dessacralização do poder régio", decorrente de "uma clara separação hierárquica e simbólica entre a Igreja e o Estado, com óbvia primazia do segundo" (Op. Cit., p. 54). Esta mudança que trouxe impactos significativos para as práticas musicais das colônias da América Portuguesa.

Um conjunto de decisões no reinado de D. José I teve um forte impacto nas formações e práticas musicais das colônias da América Portuguesa, que, como descrito anteriormente, vinham seguindo uma compatibilidade estético/performativa em relação às práticas musicais da metrópole. Muitas das decisões tomadas no reinado de D. José I foram idealizadas e propostas principalmente pelo seu ministro Marquês de Pombal. Segundo o historiador Charles Boxer, assim que D. José I assumiu o trono nomeou Sebastião José de Carvalho e Melo como Secretário de Estado da Guerra e dos Assuntos Estrangeiros, "mas foi o grande terremoto de Lisboa de 1 de novembro de 1755 que acelerou a subida de Pombal para a posição de autêntico ditador de Portugal durante os vinte dois anos seguintes" (1969, p. 181). Após o terremoto, as reformas pombalinas buscaram controlar gastos com a produção cultural bem como arrecadar impostos das colônias para a reconstrução de Lisboa. Dessa maneira, a produção e as práticas musicais da segunda metade dos setecentos nas colônias da América Portuguesa foram sendo afetadas por essas mudanças e resultaram em uma gradativa autonomia estético/performativa, dando espaço para novas possibilidades e adaptações locais.

Podemos tomar como marco cronológico inicial dessas mudanças o terremoto de 1755 em Lisboa. Com a reconstrução de Lisboa após o terremoto, houve uma redução das produções culturais da corte — tanto da música sacra, representada pela Sé Patriarcal, como da música profana, representada pelo suntuoso espaço conhecido como Ópera do Tejo, totalmente destruído pelo terremoto. Ambos edifícios ficaram de fora dos projetos de reconstrução sob os cuidados do Marquês de Pombal com a agravante crise decorrente da tragédia. Brito & Cymbron afirmam que "o terremoto ocasionou uma interrupção de uns oito anos nos espetáculos de ópera [em Portugal], que seriam retomados em uma escala mais modesta" (1992, p. 112). Portanto, os investimentos culturais passaram provavelmente a segundo plano, inclusive nas colônias.

Por volta de meados dos setecentos, a vila de Recife experienciava uma rica vida burguesa e cortesã, decorrente da exportação do açúcar e das drogas da terra, assim como, do escoamento das Minas Gerais do ouro e de diamantes, recursos que foram essenciais para a reconstrução de Lisboa. Como exemplo dessa distinção econômica dos luso-brasileiros em meados dos setecentos, Boxer afirma que a maioria dos comerciantes ingleses se queixava que tinha vendido suas mercadorias aos lojistas portugueses e que inevitavelmente não receberia os valores firmados, decorrente da destruição e perda desses lojistas que não tinham como cumprir a dívida. Desse modo, o cônsul inglês em Lisboa, Edward Hay, buscando acalmar os investidores, afirmou que "como os mercadores brasileiros são na sua maioria pessoas abastadas, há uma grande esperança em que a maioria deles pague, e não tenho dúvidas de que este considerável ramo do nosso comercio continuará mais ou menos como é habitual" (2000, p. 183). Este fato exemplifica mais uma vez o capital econômico das redes clientelares que sustentavam os músicos da América Portuguesa, evidenciando a origem dos recursos para a existência da compatibilidade estético/perfomática até esse momento.

Apesar da distinção econômica da elite comercial luso-brasileiro em honrar com seus compromissos, esses também se viram vítimas do não cumprimento pelos comerciantes de Lisboa, resultando em perdas consideráveis. João da Costa Monteiro, mecenas de Luiz Alvares Pinto, juntamente com seu irmão Luís da Costa Monteiro, que tinham arrematado um contrato para a fábrica de atanados por 10 anos, solicitaram em 1756 que seu correspondente em Lisboa fizesse um requerimento ao Conselho Ultramarino, pedindo que no espaço de seis meses não fossem realizadas cobranças referentes ao contrato, considerando-se o terremoto ter atrapalhado seus negócios, solicitação que foi aceita pelo conselho.⁹⁹ Essa talvez foi a causa que resultou em que João da Costa Monteiro parasse de enviar a Lisboa os suprimentos necessários ao sustento de Luiz Alvares Pinto.

Em relação às reformas pombalinas, com exceção da já mencionada ordem régia de 15 de novembro de 1760, que definiu as condições para exercer o ofício da música — esse alvará definia que para exercer esse ofício deveria ser professor dessa arte e irmão de Santa Cecília da corte, decisão que como veremos adiante foi adaptada para outros contextos do Império Português —, não houve outras reformas diretamente em relação às práticas musicais. Entretanto, algumas decisões deste período afetaram indiretamente o ofício artístico, assim como seus responsáveis e os vários contextos socioculturais da América Portuguesa.

⁹⁹ Consulta do Conselho Ultramarino ao rei D. José I, sobre o requerimento do negociante da praça de Lisboa, Baltazar Simões Viana, correspondente de João e Luís da Costa Monteiro, ambos moradores na capitania de Pernambuco, pedindo que no espaço de seis meses não se proceda contra o suplicante tendo em vista o terremoto ter atrapalhado seus negócios de atanados. 29 de janeiro de 1756. AHU_ACL_CU_015, Cx. 80, D. 6683

Em 28 de junho de 1759 o Marquês de Pombal decretou que fosse proibida a utilização dos livros dos padres da Companhia de Jesus no ensino. Não suspeitavam os inicianos que quatro meses depois esse mesmo ministro decretaria a expulsão dos padres da Companhia de Jesus de Portugal e a retirada desses da América Portuguesa.

A expulsão dos Jesuítas da América Portuguesa causou graves contratemplos em relação à formação dos luso-brasileiros. Os colégios dos jesuítas foram responsáveis por formar músicos como Ignácio Ribeiro Noya e António da Silva de Alcântara, entre outros, além de certamente Luiz Alvares Pinto, como ficou evidenciado no seu conhecimento humanístico, exemplificado em seus tratados de música e primeiras letras. Com essa rigorosa decisão das reformas pombalinas, o ensino na América Portuguesa passou por uma desaceleração em relação à formação educacional, se comparado a antes de 1759, momento que os colégios jesuítas desempenhavam um certo monopólio educacional. Para solucionar esse problema, foi necessário pensar em novas e imediatas alternativas para atender às demandas educacionais e suprir as lacunas deixadas pela ausência dos colégios dos jesuítas.

Na capitania de Pernambuco, mesmo antes de chegarem as ordens do Marquês de Pombal no sentido de expulsar os jesuítas, o bispo Francisco Xavier Aranha, tomou a decisão de "mandar suspender de confessar e pregar neste Bispado a todos os religiosos [jesuítas] que nele houvesse, como também que fechassem os páteos de estudos de Olinda, Recife [...]" (MUELLER, 1956, p. 52). Logo em seguida, o bispo, arrependido pela sua precipitação, e decorrente "[d]as queixas dos pais que lamentavam a falta de mestres" (Op. Cit., p. 52), sugeriu ao governador que "convidasse outros religiosos, recomendando em primeiro lugar os Padres do Oratório da Madre de Deus" (Op. Cit., p. 52). O padre prepósito dos oratorianos não aceitou a proposta do bispo, pois provavelmente ainda aguardava ordens régias sobre uma questão semelhante. Esse prepósito, em carta datada de 22 de março de 1759 ao Marquês de Pombal, portanto 3 meses antes do convite do bispo, afirmou que era necessário "se sujeitarem não só a mandar buscar antes do novo método [de ensino], mas a fazer aulas e escolher mestres dos mais capazes [...] quando S. Majestade lhe permitir a continuação de ensinar" (Op. Cit., p. 52) pelo novo método.

Desse modo, além da expulsão dos jesuítas, houve na América Portuguesa a reorganização do ensino por parte das outras ordens religiosas (oratorianos, franciscanos, carmelitas). Outro exemplo nesse sentido, aconteceu com os frades franciscanos, segundo o padre provincial escreveu em 1760:

Senhor Guardião. Por Alvará de S. Majestade que Deus guarde, se proibiram os

estudos de gramática neste Estado da Bahia e Capitania de Pernambuco, e este foi o motivo que tive para na mesma Congregação não nomear mestres para os conventos desta Província, como sempre se costumou [...] de hoje em diante, não consista Vossa Caridade a continuação da classe de gramática, para não incorrer nas penas que no dito alvará se declaram contra os transgressores (MUELLER, 1956, p. 52).

Uma das principais intenções das reformas pombalinas ao expulsar os jesuítas era tirar o comando da educação dos inicianos e transferir essa competência para o Estado. Para isso, o Marquês de Pombal propôs uma reforma educacional, visando, além do controle do Estado, a secularização da educação e a padronização do *currículum* (MAXWELL, 1996, p. 104). Dentro desse contexto, criou o cargo de diretor de estudos do reino e indicou para exercê-lo "Dom Tomás Principal de Almeida, diretor da igreja patriarcal e sobrinho do primeiro patriarca de Lisboa [D. Tomás de Almeida]". Este cargo tinha como função nomear os professores régios e fiscalizar o novo sistema de educação secundária.

Em 1759, o diretor de estudos D. Tomás Principal de Almeida deu cumprimento ao Alvará de 28 de junho deste mesmo ano, que determinava sua autoridade em realizar exames para o cargo de professor régio. Segundo o musicólogo Alexandre Röhl, os mestres régios eram responsáveis pelo ensino local e "subordinados hierarquicamente aos professores régios nomeados pela Metrópole" (2014, p. 6). Assim, cabia aos professores régios a realização dos exames de admissão para o cargo desses mestres locais.

As declarações do diretor geral evidenciam as hipóteses de que as vilas de Recife e Olinda já eram, antes das intervenções educacionais, importantes centros de formação da América Portuguesa, e que era necessária certa urgência para suprir a falta de "mestres que ensine[m] a Mocidade" (RÖHL, 2014, p. 5). Dessa maneira, conforme Dom Tomas Principal de Almeida relatou em 1760:

Consta-me a precisa necessidade que há de mandar prontamente dois Professores de gramática Latina para Pernambuco, porque se acha aquela cidade sem Mestre que ensine a Mocidade [...] pode privar ao Reino e Republica Literária de vassalos tão hábeis, como costuma produzir aquele grande e fértil país (RÖHL, 2014, p. 5).

Nesse sentido, em 16 de novembro de 1759 D. Tomas Principal de Almeida, após rigorosos exames, nomeou dois professores régios para supervisionarem os exames na capitania de Pernambuco. Os professores régios nomeados foram os portugueses Manoel de Mello e Castro e Manoel da Silva Coelho e, desse modo, em 20 de março de 1760 foram realizados nas vilas de Recife e Olinda os primeiros exames para mestre régio.

O fato que interessa aqui ressaltar é que para os exames que ocorreram na Câmara da

Vila do Recife, dentre os concorrentes se apresentaram cinco músicos: o padre António da Silva de Alcântara, o padre Felipe Benício, o padre Antônio das Virgens, Pedro Correa Cardozo e o padre Felipe Nery da Trindade. Esse último, irmão do músico Manoel de Almeida Botelho. Para esses exames, o mestre da capela da Sé de Olinda, padre António da Silva de Alcântara, não foi aprovado, mesmo tendo o bispo Francisco Xavier Aranha intercedido a seu favor afirmando: que "era de bom procedimento,[...] mestre da capela da Santa Sé e do canto chão examinador dele, e [...] [também] ter ensinado gramatica Latina a alguns Capelões, moços do coro, e Estudantes de fora na cidade de Olinda com licença [do bispo]" (RÖHL, 2014, p. 7). Um mês após o exame, a justificativa da reprovação do padre António da Silva de Alcântara veio por parte do juiz de fora que afirmou: "Dos mais pretendentes distingue-se nas virtudes o padre Antônio da Silva Alcântara mas como este é Mestre da Capela da Sé de Olinda não poderá servir bem ao mesmo tempo duas ocupações incompatíveis" (Op. Cit., p. 7). Entre os três aprovados nesse exame, se encontra o padre Felipe Nery da Trindade, que segundo Loreto Couto já era antes desses exames mestre de humanidades na vila do Recife e Sirinhaém (1904, p. 376).

Ao ser aprovado no exame de 1760, mesmo sendo pardo, o padre Felipe Nery da Trindade exemplifica mais uma faceta resultante das reformas pombalinas, a "tolerância" às questões raciais a respeito dos mulatos por parte dos órgãos do Estado. Segundo Boxer, "durante grande parte do período colonial [os mulatos] não tiveram permissão de ocupar altas posições na Igreja e no Estado, apesar de ser uma barreira mais teórica que prática em diversos lugares e épocas" (1967, p. 149). O padre Jerônimo de Souza Pereira, que ocupou o prestigiado cargo de mestre da capela da Matriz de São Pedro Gonçalves do Recife, mesmo sendo pardo, na primeira metade dos setecentos exemplifica essa "tolerância" pelo poder local. Entretanto, no caso do padre Felipe Nery da Trindade, não encontrou impedimento ao prestar o exame na presença de reinóis representantes do Estado, como o juiz de fora e os professores régios, além desses o aprovarem para o cargo. Também decorrentes das reformas pombalinas, estabeleceram-se em 1761 e 1773 novas regras em relação a certos tipos de discriminação racial, como entre os indígenas, judeus, africanos e mulatos. Entretanto, apesar de abolir em 1761 a escravidão na metrópole, Portugal, não estendeu essa decisão para as colônias, afirmando que esses fariam "huma sensível falta para a cultura das terras e das minas" (BOXER, 1967, p. 134). Essas propostas relacionadas às questões raciais passaram na segunda metade dos setecentos a servir como brechas para a inserção dos músicos leigos e mulatos em espaços que lhes eram vedados, pelo menos teoricamente.

Em 1771, ocorreram no Império Português mais algumas mudanças em relação às questões educacionais. O diretor geral foi substituído por uma Real Mesa Censória em Portugal. Segundo Maxwell, com essa decisão "o sistema estadual [português] foi ampliado para incorporar escolas de leitura, composição e cálculos e para aumentar o número de aulas de latim, grego, retórica e filosofia" e para isso se criaram vários cargos de professores e mestres régios que dependendo dos locais de atuação recebiam entre 40 a 100 mil réis anuais (1996, p. 105). Nesse novo contexto, Luiz Alvares Pinto ocuparia em 1781 o cargo de mestre régio e em 1787 já ocupava o cargo de professor régio, como ficou registrado no livro de termos da Irmandade de São Pedro dos Clérigos (DINIZ, 1969, p. 55), exemplificando que aparentemente nesse período não eram mais apenas os clérigos e professores das ordens religiosas que estavam assumindo os cargos de mestres régios, mas também os próprios ex-alunos dos colégios dos jesuítas, que tinham significativa competência, passaram gradativamente a assumir o papel de professores nas colônias.

Mas mesmo com a demonstrada competência da trajetória de Luiz Alvares Pinto, esse músico precisou recorrer às suas redes clientelares para ocupar esses cargos. Nas informações deixadas pela filha de Luiz Alvares Pinto ficou explícito que esse mestre voltou para o Recife possivelmente assegurado da promessa do seu mecenas em Portugal, Martinho de Melo e Castro da sua nomeação para algumas benesses. A filha de Luiz Alvares Pinto, como já mencionado, refere que seu pai solicitou ao ministro Martinho de Melo e Castro, uma das recém criadas cadeiras de primeiras letras, o que foi atendido por esse mecenas. Entretanto esse cargo certamente não foi ocupado por Luiz Alvares Pinto imediatamente à sua volta, entre cerca de 1760-1761.

Os esboços das trajetórias e as decisões que foram sendo constituídas no decorrer da segunda metade dos setecentos demonstram como gradativamente os ofícios musicais e outros, que dependiam de uma sólida formação escolar, foram passados para mestres de música/leigos/pardos, embora os fragmentos documentais da primeira metade dos setecentos já sinalizem a existência do paralelismo entre a atuação desses músicos livres com os músicos clérigos. Entretanto, aparentemente os músicos/leigos/pardos foram responsáveis ao que tudo indica, por adaptar ao contexto e às realidades socioculturais locais o seu ofício, resultando em práticas musicais costumeiras que colaboraram, por exemplo, no surgimento de novos gêneros musicais como a modinha e o lundu, que foram amplamente exportadas ao centro do Império Português no reinado de D. Maria I.

4. A ORGANIZAÇÃO DE UM OFÍCIO

4.1 Hierarquias e compartilhamentos do ofício da música nas vilas do Recife e de Olinda

Em primeiro de maio de 1745, iniciaram na Igreja de Nossa Senhora do Livramento de Santo Antônio do Recife uma série de suntuosas celebrações a São Gonçalo Garcia. Esses eventos foram relatados por Sotério da Silva Ribeiro, pseudônimo do frei Manoel da Madre de Deus, registros que foram publicados em Lisboa no ano de 1753. Para essas celebrações, o frei Manoel da Madre de Deus relatou que foram "convocados todos a[s] [pessoas] [d]esta Praça, ou Villa de Santo Antônio do Recife" (RIBEIRO, 1926, p. 15). Curiosamente o frei Manoel da Madre de Deus não menciona o convite às pessoas da vila de Olinda, evidenciando talvez a persistência dos antigos rancores entre os potentados locais das duas vilas.

Estas cerimônias a São Gonçalo Garcia, segundo o relato, envolveram inúmeras demonstrações públicas em vários templos dessa localidade, sempre acompanhadas de muita suntuosidade, ricos ornamentos e diversificadas performances musicais, para além das procissões e comédias realizadas, exemplificando o fausto espetacularizante do barroco português da primeira metade dos setecentos.

Entre os inúmeros eventos em homenagem a São Gonçalo Garcia, aconteceram no dia 13 de setembro, em frente ao Palácio do Governador nas bandas de Santo Antônio, a cavallhada.¹⁰⁰ Esse espetáculo aconteceu "a[s] custa[s] da Irmandade da Senhora de Guadalupe da cidade de Olinda" (RIBEIRO, 1926, p. 39), que, assim como a Irmandade de Nossa Senhora do Livramento no Recife, era também uma irmandade de pardos. Essa cavallhada, financiada pela Irmandade de Nossa Senhora da Guadalupe, contou com a presença dos mais distintos oficiais militares, do alto clero e da nobreza principal da terra. Nesse dia, "se achava também para laurel do vencedor a sonora e bem acorde musica do mestre da capella da Sé [o então padre Antônio da Silva de Alcântara] com multiplicidade de instrumentos, a cuja sonora melodia intoavão os melhores Orpheos da terra várias sonatas, e letras" (Op. Cit., p. 40). Logo, segundo frei Manoel da Madre de Deus, os irmãos de Guadalupe, como financiadores desse evento, gastaram grandes cabedais nessa "custoza celebridade" (Op. Cit., p. 39), na presença da nobreza principal da terra de Olinda, que aparentemente não sentou ao lado dos "comerciantes de grosso trato" do Recife.

¹⁰⁰ Segundo Luís da Câmara Cascudo, a cavallhada consistia no: "Desfile a cavalo, corrida de cavaleiro, jogo de canas, jogo de argolinhas ou de manilha. A tradição dos desfiles de cavaleiros nas festas oficiais é imemorial, mas Roma tornou-os indispensáveis nas procissões cívicas, triunfos e mesmo festividades sacras. Em Portugal, desde velho tempo, a cavallhada era elemento ilustre das festas religiosas ou políticas e guerreiras." (1962, p. 195).

Mesmo sendo o convite aos festejos a São Gonçalo Garcia direcionados para os moradores do Recife, a nobreza da terra de Olinda, ao que parece, não poderia ficar de fora de tamanha demonstração simbólica de poder por parte dos comerciantes e mercadores da vila do Recife. Dessa maneira, a nobreza da terra financiara junto à Irmandade de Nossa Senhora de Guadalupe de Olinda as suntuosas cavalhadas e a contratação, imposta ou não, do mestre da capela da Sé de Olinda, António da Silva de Alcântara, esse acompanhado dos músicos do seu partido.

Na tarde desse mesmo dia 13 de setembro, "se juntarão na porta, ou pateo d[a] [Igreja de Nossa Senhora do] Livramento 10 fortissimos cavalleiros" muito bem paramentados, esses "puzerao-se em marcha [em direção ao Palácio do Governador] precedendo-os dous ternos de charamelas, clarins, e mais instrumentos belicos, com os quaes precedião também as graciosas danças de Langra,¹⁰¹ calhafatos, columis, e quicumbis¹⁰²" (RIBEIRO, 1926, p. 40), portanto uma diversidade de performances, inclusive representadas por escravos e forros.



Figura 15: Igreja de Nossa Senhora do Livramento na Litografia do "Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes", 1878, Franz H. Carls.

¹⁰¹ Segundo Cascudo, Langra consiste no "conjunto de doze rodas na dança de São Gonçalo" (1962, p. 418).

¹⁰² Sinônimo de Cucumbi "variante de congos, congada, quilombos, ticumbi [...] préstito, com pequeno enredo e bailados guerreiros, popular na Bahia e no Rio de Janeiro" (CASCUDO, 1962, p. 255).

Chegando o cortejo à frente do Palácio do Governador, onde estava montada toda estrutura para a realização da cavalhada, "o Governador assistido dos Prelados das Religiões [portanto alto clero], e mais nobreza da terra" (RIBEIRO, 1926, p. 41), foi dado início à cavalhada. Segundo frei Manoel da Madre de Deus, no decorrer desse evento "não sessava a música" (Op. Cit., p. 41). As conclusões do primeiro dia da cavalhada aconteceram "tudo ao som de clarins, e trompas, e mais belicos instrumentos" (Op. Cit., p. 41), demonstrações que foram repetidas no dia seguinte. Teriam os mestres da capela do Recife e Olinda juntado os músicos dos seus partidos nesse espetáculo?

Como já mencionado, as festas de São Gonçalo Garcia contaram com a presença do mestre da capela da Sé de Olinda, o então Pe. António da Silva de Alcântara, que supostamente ficou responsável pela música dos fidalgos da terra, nessas apresentações executou seu repertório de música de câmara, incluindo possivelmente suas sonatas para trompas e oboé (COUTO, 1904, p. 374). Contou também com a participação do "mestre da capela" da vila do Recife Jerônimo de Souza Pereira, que porventura ficou responsável pela música com "belicos instrumentos" do cortejo, que conduziu os cavaleiros à frente do Palácio do Governador; além dos músicos escravos e forros que acompanharam esse cortejo com suas performances. Apesar de ambos os mestres estarem atuando no mesmo evento, existe uma certa descrição hierárquica do frei Manoel da Madre de Deus sobre suas práticas. Ao que tudo indica o mestre da capela da Sé ficou responsável pela música dos reinóis e da nobreza da terra, e o mestre do Recife, pela música dos cortejos e as apresentações da cavalhada, e os músicos escravos como uma rápida demonstração das suas performances no decorrer do cortejo e possivelmente como músicos contratados do mestre da capela do Recife. Nesse sentido, surgem três questões para compreendermos o ofício da música no contexto das vilas de Recife e Olinda no setecentos: em qual nível da estratificação social os músicos e mestres se situavam? Existia uma hierarquia do ofício da música? Quais as chances de mobilidade social desses músicos?

Aos olhares de Domingos do Loreto Couto, a estratificação social de Pernambuco era constituída por três partes, "sendo a nobreza [da terra] a alma de húa republica, o seu corpo se compõem de homens mecânicos, assim chamados das artes mecanicas, ou servis [...] e de povo miudo, que he gente popular, plebe, e povo" (COUTO, 1904, p. 226). Essa divisão tripartida exemplifica a concepção da "ordem" hierárquica do Antigo Regime. Em relação a essa concepção de "ordem" do Antigo Regime, lembra o historiador António Manuel Hespanha que "a ideia de uma ordem objetiva e indisponível das coisas dominava o sentido

da vida, as representações do mundo e da sociedade e as ações dos homens" (2008, p. 28). Nesse sentido, do ordenamento hierárquico do Antigo Regime o ofício da música não lhe escapava.

Nota-se que a estratificação social, observada por Loreto Couto, situa os ricos comerciantes e mercadores do Recife no "estrato do meio". Muitos desses comerciantes e mercadores tinham cabedais superiores à nobreza da terra. Entretanto, na sociedade do Antigo Regime, não eram as riquezas que diferenciavam as posições das estratificações sociais, mas os privilégios régios concedidos, apesar de que, dentro do contexto local e longe dos olhares jurisdicionais do centro do Império Português, esses comerciantes e mercadores que constituíam o poder local empregaram várias estratégias para suas mobilidades sociais através dos favores prestados à coroa, visando as benesses régias, constituindo, o que o historiador João Fragoso (2010) definiu como "hierarquias costumeiras". Dessa maneira, assim como os mercadores e comerciantes recorreram a diferentes estratégias para suas mobilidades sociais, certamente os músicos do Recife e de Olinda, reconhecendo inexistência da mobilidade social jurisdicional do Império Português, também buscaram se distinguir dentro das hierarquias sociais locais do seu estrato. Mas qual era a posição dos músicos das vilas de Recife e Olinda nesta sociedade rigidamente estratificada?

Apesar de Loreto Couto em sua descrição desse "estrato do meio", mencionada acima, não fazer divisão entre "artes mecânicas" e "artes liberais", se levarmos em consideração a mencionada concepção de "ordem" hierárquica do Antigo Regime, essa divisão existia, e as artes liberais se diferenciavam por carregar o *ethos* da "limpeza mecânica", assim possibilitando certa distinção social a uma grande parcela dos músicos. A arte da música, por ser constituída pela música prática e pela música especulativa, se situava no intermédio, entre o mecânico e o liberal. Nesse caso, os músicos se esquivavam do "defeito mecânico" e se assumiam como profissionais da arte liberal. Dessa maneira ao que tudo indica os mestres de música e a maioria dos músicos buscaram se distanciar de trabalhos manuais, mesmo na maioria das vezes tendo que acumular cargos diversos (militares, instrumentistas, professor) para suas subsistências.

Maria Elizabeth Lucas em relação à divisão da arte da música entre arte mecânica e arte liberal percebeu no contexto da América Portuguesa que existiu uma maior "concentração da "Arte da Música" no pólo artesanal e menos no especulativo" (1996, p. 91). Esse fenômeno no contexto das vilas do Recife e de Olinda porventura foram decorrentes das necessidades rápidas e práticas para atender às inúmeras redes clientelares e festividades nos setecentos.

Esse mesmo fenômeno encontra-se nas práticas musicais da metrópole. Ao analisar os métodos pedagógicos utilizados no Real Seminário da Patriarcal, Cristina Fernandes afirmou que "Ao longo das várias épocas históricas, a maior parte dos manuais teórico-musicais portugueses privilegiou a vertente prática em detrimento da vertente especulativa ou da reflexão teórica original" (2013, p. 59). Além da arte da música se situar como arte liberal, mesmo se sobressaindo a vertente prática em detrimento do especulativo, esse ofício recebia também proteção régia, o que de certa forma era outro fator que o distinguia dos demais ofícios artesanais (LANGE, 1979, p. 338).

Partindo da concepção de "ordem" do Antigo Regime, e compreendendo que essa ordem era empregada em vários níveis, podemos perceber, a partir dos esboços das trajetórias dos músicos, e da análise empírica das documentações setecentistas, a existência de uma "hierarquia do ofício da música" no contexto das vilas de Recife e Olinda nos setecentos. Ocupando o topo dessa hierarquia, estava o mestre da capela da Sé de Olinda, que detinha, dependendo dos seus contratantes, um parcial monopólio da música em várias localidades. Em seguida, o mestre da capela da Matriz de São Pedro Gonçalves do Recife, que, decorrente da grande concorrência de músicos da vila do Recife, ao que parece, não detinha grandes monopólios das práticas da música nesse centro urbano. Abaixo desse, havia os mestres da capela das matrizes das demais vilas e freguesias da capitania de Pernambuco, esses ficando responsáveis pelos limites da jurisdição de suas matrizes, não sem concorrência dos músicos livres e escravos. Ao lado desses, se situavam os mestres de música que eram contratados por diversas instituições, ambos na maioria das vezes com capital musical necessário para ocuparem os mestrados da Sé de Olinda e de São Pedro Gonçalves. A seguir os músicos práticos livres (instrumentistas, cantores); e, por fim, os músicos práticos escravos.

Os mestres da capela e os mestres da música da vila do Recife e de Olinda se diferenciavam na hierarquia descrita por dois motivos: primeiro, o acúmulo do capital prático e especulativo, cujo exemplo nesse sentido é a escolha em 1734 do mestre da capela da Sé de Olinda Ignácio Ribeiro Pimenta e do mestre da música Ignácio Ribeiro Noya pelo padre Caetano de Melo de Jesus da Bahia para dar um parecer no seu trabalho especulativo *Discurso Apologético*, evidenciando o capital musical dos ocupantes do cargo mais almejado da capitania de Pernambuco que era o mestrado da Sé, bem como dos que eram definidos como "mestres", que eram possíveis ocupantes dos mestrados da capela da Sé e das matrizes. O segundo motivo de diferenciação desses mestres era a composição das suas redes clientelares, responsáveis por fomentarem as promoções para os principais cargos da

"hierarquia do ofício da música", assim como para o aperfeiçoamento musical desses mestres. Muitas dessas redes clientelares certamente foram construídas no decorrer das práticas musicais das trajetórias desses músicos, mas também em relações mais profundas de compadrio e "amizade" dentro e fora das irmandades.

Os músicos práticos (instrumentistas e cantores), prestavam serviços eventuais através dos contratos firmados pelos mestres de música e mestres da capela ou autonomamente; esses prestavam serviços independente da localidade; muitos desses músicos práticos faziam parte do "partido" dos mestres, portanto evidenciando uma relação mais próxima de compartilhamento mas também de submissão dentro da hierarquia da música no contexto analisado, inclusive esses mestres podendo ser responsáveis pela formação desses músicos que compunham os seus partidos. Segundo Lucas:

assim como o artesão setecentista que lida com o ouro, a prata, a pedra ou a madeira, a prática musical também recebe as induções ideológicas da relação mestre-aprendiz (manifestas no controle sobre a criação/realização de uma peça artesanal, na réplica perfeita de um modelo) próprias da concepção do trabalho artesanal na sociedade pré-capitalista (1996, p. 90).

E lícito supor que os músicos livres buscassem se diferenciar dos músicos escravos, que também eram contratados para as festividades, os quais pela sua condição de servidão eram discriminados em alguns espaços de atuação. Esses músicos escravos — os trombetas, timbaleiros e choromeleiros conforme citados nas fontes — eram contratados, na maioria das vezes, para tocar pelas procissões e festejos religiosos, integrando, por exemplo, os ternos de charamelas¹⁰³, a chamada "música da porta" das igrejas, conforme lembra Diniz (1993, p. 17).

Nesse sentido, um exame preliminar de alguns aspectos revelados pelo inventário do casal de ex-escravos africanos Tereza Afonso e António Moreira Coelho, aberto na vila do Recife em 1768 e finalizado em 1777¹⁰⁴, pode trazer pistas para entender-se as micro hierarquias do ofício da música entre músicos práticos escravos e ex-escravos no contexto do universo aqui em pauta.

¹⁰³ Segundo o dicionário de Rafael Bluteau, o termo Charamela consiste em um "instrumento de assopro, a modo de trombeta direita, sem voltas, de certas medeiras fortes, querem algumas [pessoas], que charamela, se derive do grego cheir, que val[e] o mesmo, que mão, porque nos agulheiros [orifícios] das charamelas se ocupão quasi todos os dedos de ambas as mãos [...]"; sendo um terno de charamela equivalente a três charamelas. (1721, p. 117).

¹⁰⁴ Inventário *post mortem* de Tereza Affonso (1767), ms [110] fls, S/c, IAHGP. Inclui traslado do testamento ditado em 1763. Documentação gentilmente disponibilizada pelo historiador e sócio do IAHGP, Sr. Tácito Galvão.

Em 1767, o mestre de música padre António das Virgens,¹⁰⁵ e mais doze sacerdotes foram pagos para celebrar as exéquias de Tereza Afonso, "preta forra" da Costa da Mina e integrante da Irmandade de N. Sra. do Rosário dos Homens Pretos do Recife, em cuja igreja pedira, em seu testamento, para ser sepultada¹⁰⁶. No inventário *post mortem* de Tereza Afonso, chama atenção de que os avaliadores de suas posses, registraram vários instrumentos musicais:

"um par de timbales de latão avaliado em oito mil reis"

"um par de trompas de latão avaliados, por estarem danificados, em dois mil reis"

"seis voltas de trompas avaliadas em seiscentos e quarenta reis"

"duas trombetas de latão com seus bocais avaliados em quatro mil reis"

"uma rebeca velha avaliada em três mil e duzentos reis"

"duas flautas avaliadas ambas em dois mil quinhentos e cinquenta reis"¹⁰⁷

Entretanto, no traslado do seu testamento ditado anos antes, não consta dos bens declarados, esse grande aparato de instrumentos musicais¹⁰⁸, os quais em realidade entraram no espólio por pertencerem ao músico "preto forro" António Moreira Coelho, que havia se casado com Tereza Afonso alguns meses antes de sua morte.

Em seu testamento (1763), Tereza declarou que havia comprado sua alforria por conta própria, que nunca fora casada, nem tinha filhos. Contudo, o "preto forro" António Moreira Coelho havia se casado com Tereza Afonso "sete meses e seis dias"¹⁰⁹ antes de seu falecimento, sem que ela tivesse modificado seu testamento. Talvez Tereza Afonso e António Moreira Coelho, ambos africanos da Costa da Mina, vivessem juntos antes mesmo da oficialização do casamento, partilhando interesses afetivos e econômicos. Pela disposição testamentária dos seus bens e doações caritativas, pela sua ligação com diversas irmandades religiosas do Recife infere-se que Tereza era mulher que tinha vida ganha e que seu patrimônio não era desprezível, compreendendo inclusive "duas escravas ganhadeiras" e alguns empréstimos monetários, conforme o rol de bens de seu inventário. Pretendendo deixar

¹⁰⁵ O padre António das Virgens nasceu em 1710, como ficou registrado em seu depoimento para nomeação do cargo de oficial menor da Secretaria do governo. Nesse depoimento também ficou registrado que António das Virgens foi professor com escola particular de primeiras letras e artes liberais, incluindo o ensino de instrumentos musicais (BEZERRA, 2016, p. 169). O padre António das Virgens atuou em diversas festas das irmandades recifenses, faleceu em 1778. Para mais informações sobre a atuação do Pe. António das Virgens ver: DINIZ, Jaime Cavalcante. *Músicos Pernambucanos do Passado*. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1979. 175 p. (Tomo III).

¹⁰⁶ Op. Cit., Recibo do Pe António das Virgens, fl 45.

¹⁰⁷ Op. Cit., fl. 8v-9

¹⁰⁸ Op. Cit., Testamento fl. 3, 3v, 4, 4v.

¹⁰⁹ Op. Cit., fl. 26

ou não seus bens para o seu marido, o fato é que Tereza Afonso concordou em oficializar o matrimônio.

Em 1775, portanto decorridos oito anos da morte de Tereza, Antônio Moreira Coelho, na condição de inventariante da falecida esposa e herdeiro da meação dos bens do casal, recorreu à justiça para ficar definitivamente com os bens deixados por Teresa, uma vez que fora contestado pelo testamenteiro por dúvidas que pairavam sobre a legalidade do consórcio, sob a alegação de que Tereza seria uma "preta velha" e mulher solteira de mais de 50 anos na altura do casamento e que pelas leis do reino, seria vetado ao cônjuge viúvo ser o seu herdeiro. Depreende-se da leitura da fonte que os bens listados no Inventário *post mortem* seriam os do casal, encontrados em casa de moradia deles — a qual pertencia de fato ao viúvo — o que explicaria a presença dos seus instrumentos musicais neste rol.

Resultam do litígio entre viúvo e testamenteiro muitas idas e vindas dos advogados de ambas partes para provar-se sob quais condições se casaram e viviam, pois o marido em seu recurso à justiça, alegava que Tereza na altura do consórcio teria menos de 50 anos e portanto ele seria seu legítimo herdeiro. Durante o processo foram consultados os livros de certidão de casamento da Igreja do Sacramento de Santo Antônio do Recife que confirmou "[...] em nove de maio de 1767 na Igreja do Sacramento da freguesia desta vila do Recife [...] [o] Reverendo pároco casava solenemente Antônio Moreira Coelho com Thereza Affonso pretos forros do gentio arda da Costa da Mina".¹¹⁰ Foram ouvidas como testemunhas da defesa quatro mulheres, pretas forras, que eram próximas ao casal, as quais confirmaram a alegada idade de Tereza Afonso por parte do seu consorte. O testamenteiro recorre apresentando outras testemunhas, aumentando o imbróglio de fatos e versões de ambos lados até que em 1777 chega-se a um desfecho. Alegando que o mestre estaria de partida imediata para o reino, o testamenteiro pede ao juiz a prisão do viúvo de Tereza Afonso para que esse lhe devolvesse os bens que lhe caberiam pelas disposições testamentárias da falecida.¹¹¹ Dadas as circunstâncias, o mestre de música preso concorda em entregar à justiça os bens móveis do casal, incluindo todos os instrumentos musicais acima citados,¹¹² para saldar a dívida para com o testamenteiro, o que de fato ocorreu imediatamente pela mão de sua segunda esposa, inferindo-se que o mestre tenha sido liberado logo após o cumprimento da ordem judicial.

Em que pese o interesse da trama entre os litigantes, o foco neste momento é nas vozes pelas quais se desvela a natureza das atividades profissionais presentes e passadas do

¹¹⁰ Op. Cit., fl. 26

¹¹¹ Op. Cit., fl. 112

¹¹² Op. Cit., fl. 104

mestre de música: "usava do seu ofício, de que usa, de mestre tocador nas festividades para que o chamavam e lhe pagavam, como de presente faz vivendo do seu ofício, agência e venda".¹¹³ Conforme uma testemunha ouvida no decorrer do processo:

Por que é falso dizer o embargado [o testamenteiro], que quando o embargante casou com a testadora que não tinha bens alguns, senão os timbales e umas trompas, e uma espingarda, porque o embargante tinha venda pública de aguardente da terra, e garapa na Rua da Senzala desta vila, e usava do seu ofício de que usa de mestre tocador de Trompa, Timbales e Flauta com tenda aberta ensinando, e tocando nas festividades para que o chamassem, e lhe pagavam, como de presente faz, vivendo do seu ofício, agencia e venda.¹¹⁴

Essa passagem, corroborada pelas demais testemunhas, evidencia que António Moreira Coelho, além de comerciante de garapa com porta aberta, também exerceu seu ofício como professor de trompa, timbales e flauta para quem se interessasse em aprender esse ofício e, como instrumentista, para os que desejassem contratá-lo para festividades. Sintomaticamente, essas aulas aconteciam em sua tenda situada na rua da Senzala, nas bandas do Recife, conhecido local de compra e venda de escravos próximo ao porto, portanto um negócio estrategicamente situado para captar uma certa clientela. Ao ser descrito como "mestre tocador de Trompa, Timbales e Flauta" e ensinante destes instrumentos, infere-se que o ex-escravo da Costa da Mina António Moreira Coelho seria responsável pelo treinamento e agenciamento de outros músicos-escravos uma vez que os instrumentos citados seriam aqueles executados pelos escravos e forros nos contextos festivos acima mencionados. Mestre António exemplifica o perfil de um ocupante do topo dessa micro hierarquia dos músicos-práticos-escravos e de segmentos sociais vinculados ao escravismo. Mais ainda, exemplifica que possivelmente os músicos escravos contratados para performances públicas como "negros de ganho", não eram apenas posse dos grandes potentados locais, mas também eram posse e objeto de agenciamento dos seus próprios estratos sociais. Evidencia-se aqui mais uma vez a lógica interna de submissões do escravagismo: pelo ofício de músico muitos lograram acumular algum pecúlio para sair do cativeiro e tornarem-se homens livres que tornaram a reproduzir a lógica do sistema.

As diversas classes de músicos da vila do Recife e Olinda que compunham a pirâmide da "hierarquia do ofício da música", estavam sujeitas a mobilidade social dentro de seus estratos decorrente das "práticas costumeiras" do poder local. Entretanto, esses músicos não tinham legitimidade jurisdicional para mobilidade social do "estrato do meio" (no caso dos

¹¹³ Op. Cit., fl. 70

¹¹⁴ Op. Cit., fl. 50v

músicos livres, brancos e mulatos), e do "estrato mais baixo" (no caso dos músicos escravos e forros), para ascender a pirâmide social. Dessa forma, para um contexto jurisdicional mais amplo de Império Português a mobilidade social nos setecentos era inexistente, segundo Hespanha:

A graça régia não é tão importante por ser uma fonte de benefícios — como o era também, o mercado —, mas por ser uma fonte de legitimidade social desses benefícios. Nos casos em que nem obras adequadas nem tempo prescrito pudessem justificar a ascensão social, a graça do rei restava como único meio de coonestar a mudança social (2008, p. 186).

Assim, o único meio para a existência jurisdicional de mobilidade social era através dos títulos concedidos pelos monarcas e não pelo acúmulo de riquezas. Entretanto, no contexto local da América Portuguesa, dentro da concepção corporativista do Império Português, que perdurou até meados dos setecentos, e até mesmo com as mudanças ocorridas nas reformas pombalinas, essa mobilidade, na ausência de um rígido poder jurisdicional, existiu nas vilas de Recife e Olinda. Nesse sentido, "a vida nessa América foi organizada no âmbito do poder local. Entretanto, esse não adquiria legitimidade através do senhorio jurisdicional" (FRAGOSO, 2010, p. 264). Fragoso, ao analisar os potentados do contexto do Rio de Janeiro e São Paulo da primeira metade dos setecentos, denominou esta situação como "estratificação social costumeira" pois essas não resultavam "apenas do grau de fortuna, mas também dos jogos entre conquistadores, escravos e forros" (Op. Cit., p. 260).

A trajetória de Luiz Alvares Pinto exemplifica as várias estratégias para ascender socialmente dentro do contexto local, acionando constantemente suas redes clientelares e de "amizade" para a realização dos seus projetos e de suas mudanças de projetos. Em meados dos setecentos Luiz Alvares Pinto com os favores das suas redes clientelares "embarcou-se para Lisboa, [segundo a sua filha] com intenção de estudar Direito, na Universidade de Coimbra" (RÖHL, 2016, p. 252). As pretensões desse músico porventura foram interrompidas pela falta de recursos financeiros que eram antes enviadas pelos seus protetores, ou por outras razões e, decorrente desses imprevistos, Luiz Alvares Pinto precisou mudar o seu projeto inicial de estudar direito na Universidade de Coimbra, formação que lhe garantiria a possibilidade de ascensão social dentro do contexto da vila do Recife.

Decorrente da interrupção do seu projeto inicial, Luiz Alvares Pinto decidiu constituir novos projetos para se manter na metrópole, assim, conforme o relato de sua filha, "aproveitando o seu talento musical e a perícia, com que tocava vários instrumentos, então muito estimado" (RÖHL, 2016, p. 252) conseguiu atuar nas casas da alta nobreza, entre

essas o palácio de Martinho de Mello de Castro, local no qual residiu. Ao que parece Luiz Alvares Pinto percebeu que sua atuação na corte não passaria da realização da prestação de serviço de um simples criado sem muitas possibilidades de ascensão no contexto social da corte. Decidiu, assim, com o capital musical e de relações amealhado durante os anos de vida na metrópole, retornar à vila do Recife, local que poderia lhe proporcionar uma distinção social maior, resultante das "práticas costumeiras" da América Portuguesa.

O projeto de regresso de Luiz Alvares Pinto aparentemente foi muito bem pensado, conforme sua filha: "decidido a regressar à Pernambuco que, para ele valia mais que a metrópole [...], solicitou e obteve uma cadeira de primeiras letras, que Martinho de Mello [e Castro] fez criar na freguesia da Boa Vista para o arranjar" (RÖHL, 2016, p. 252). Dessa maneira, Luiz Alvares Pinto do seu regresso em meados dos setecentos tentou garantir-se nestes cargos criados pelas reformas pombalinas de mestre régio e professor régio, conforme explanado anteriormente.

O musicólogo Alexandre Cerqueira Röhl, ao analisar os *Autos do Concurso de Pernambuco* para mestre régio dessa capitania, afirmou que "cinco meses após a expulsão dos Jesuítas do Reino de Portugal, em 28 de junho de 1759, é expedido o Alvará Real regulamentando os Estudos Menores, que se encontravam em estado de calamidade após a saída dos religiosos da Companhia de Jesus" (Op. Cit. 28). Röhl afirmou também que, em 20 de março de 1760, foram realizados os primeiros exames para ocupar os cargos de mestre régio das vilas do Recife e Olinda (Op. Cit., 30), e não consta a participação de Luiz Alvares Pinto nesses primeiros exames. Desse modo, acreditamos que provavelmente Luiz Alvares Pinto ainda não havia retornado de Portugal quando decorreram os primeiros exames para mestre régio.

Quase três décadas depois do seu regresso de Portugal, Luiz Alvares Pinto aparece como mestre régio e anos depois como professor régio. Ao que tudo indica, Martinho de Melo e Castro não conseguiu indicar Luiz Alvares Pinto na sequência de sua volta ao Recife, decorrente das divergências políticas da corte e do pouco poder de mando, assim, quando Martinho de Melo e Castro passou a ocupar o cargo de ministro do Reino de Portugal em 1777, hipoteticamente recebeu uma ou mais cartas de Luiz Alvares Pinto ou de um dos protetores desse músico, lembrando os favores prometidos, que prontamente foram atendidos por esse ministro. Desse modo, em 1781 Luiz Alvares Pinto já estava ocupando o cargo de mestre régio na Boa Vista (Op. Cit., p. 27).

Segundo documentação da Irmandade de São Pedro dos Clérigos consultada pelo

musicólogo Jaime Diniz, Luiz Alvares Pinto aparece em 1786 como mestre régio, e um ano depois, em 1787, foi descrito como professor régio (1969, p. 53-54). Nesse sentido, segundo Röhl, "os Professores Régios nomeados recebiam o título "De Professoribus, & Medicis pelo qual gozavam de Privilégios de Nobres, incorporados em Direito Comum" (2016, p. 29). Surge-nos a questão: o alcance desse estatuto nobiliárquico aos professores régios, chegou aos luso-brasileiros? Caso sim, Luiz Alvares Pinto, após uma trajetória completa de estratégias visando a ascensão social, ao ser nomeado professor régio, conseguiu a realização desse projeto, resultando em uma sutil mobilidade da estratificação social jurisdicional, assim como ocupou o topo da pirâmide da descrita "hierarquia do ofício da música", mesmo sem ocupar o cargo de mestre da capela da Sé de Olinda.

Apesar de reconhecer que ao longo dos setecentos a discriminação racial fazia parte da vida social do Império Português, no contexto das vilas do Recife e de Olinda, desde a retirada dos holandeses em meados do século XVII, aconteceram inúmeros casos de mulatos e negros que se destacaram e que inclusive conseguiram alcançar a mobilidade social, através do recebimento de títulos régios, e essa geração que lutou em meados dos seiscentos legitimou as oportunidades da "gente de cor" ascender socialmente, além de estabelecer redes clientelares que foram transmitidas para as gerações posteriores. Nesse sentido, gradativamente desde meados dos seiscentos ao longo dos setecentos as questões de discriminação racial nas vilas do Recife e de Olinda em relação às performances musicais de padrões coloniais passaram progressivamente a não consistir em grandes empecilhos de atuação. Como exemplo, podemos mencionar a ocupação do cargo de mestre da capela da Matriz de São Pedro Gonçalves do Recife nas primeiras décadas do século XVIII pelo pardo padre Jerônimo de Souza Pereira, que tinha significativo capital musical prático e especulativo, além de certamente pertencer a redes clientelares que contribuíram para a sua indicação ao mestrado da capela da Matriz do Recife, mesmo a jurisdição eclesiástica proibindo a ordenação clerical de quem tinha "infecta de sangue", evidenciando que, para além da "letra da lei", existiam as "práticas costumeiras" nessas localidades. Outro exemplo foi o pardo Ignácio Terra, que segundo o músico José Mazza "foi Mestre da Capella da Sé de Olinda donde parece que era natural" (1947, p. 27-28). Desse modo, as questões de discriminação racial, com algumas exceções no recorte investigativo que propusemos, não eram fator determinante no contexto das vilas de Recife e Olinda para as contratações dos músicos e mestres, possibilitando a mobilidade dos músicos mulatos dentro da "hierarquia do ofício da música".

A existência de uma "hierarquia do ofício da música" não limitava as interações entre os músicos das vilas do Recife e de Olinda, inclusive a interação desses músicos entre estratos profissionais diferentes. Independente dos níveis de estratificação desse ofício, os compartilhamentos com músicos de estratos diferentes eram necessários para atender às demandas das práticas musicais das vilas do Recife e de Olinda, constituindo constantes interações e negociações. Nas cerimônias realizadas em 1751 na Sé de Olinda, decorrente das festas de aclamação do rei D. José I, o mestre da capela padre António da Silva de Alcântara "ajuntou para esta função, os mais destros instrumentos, e as melhores vozes que havia em todo este continente, alem dos Musicos do [seu] partido" (CORREA, 1753, p. 11). Dessa forma, além dos seus ternos de músicos, negociou também a participação dos “melhores” cantores e instrumentistas de outras regiões, exemplificando a existência das redes de compartilhamentos do ofício da música provavelmente independente de hierarquia do ofício, com exceção talvez dos músicos-escravos.

Esse caso da atuação do padre António da Silva de Alcântara também demonstra que para a atuação dos mestres da música e mestres da capela eram contratados músicos práticos das duas vilas, Recife e Olinda, e que, independente dos conflitos entre os potentados dessas duas localidades, os músicos práticos porventura mantinham boas relações com os mestres das duas vilas. Dessa maneira, o estanco da música¹¹⁵ — prática juridicamente ilegal que consistia em impedimento e imposições de pagamento das atuações dos músicos e mestres que não fossem do partido do mestre da capela da Sé de Olinda — era ao que parece muito mais resultante dos interesses de demonstração de poder dos bispos, vigários gerais e cabidos do que apenas resultante dos conflitos e interesses do monopólio dos mestres da capela.

Mas não era apenas nas festas solenes que esses compartilhamentos aconteciam, mas também nas festas correntes e particulares ao longo dos setecentos, como por exemplo na festa da Irmandade de São Pedro dos Clérigos, na qual nessa instituição o músico Luiz Alvares Pinto foi o responsável pela música entre os anos de 1778 a 1788 com alguns anos de interrupção. Entre esses anos de interrupção, no ano de 1785 quem substituiu o músico Luiz Alvares Pinto foi o padre Joaquim Rodrigues dos Santos (DINIZ, 1969, p. 56), que, assim como Luiz Alvares Pinto, era irmão da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento (COSTA, 1903, p. xiv), também foi um dos irmãos fundadores da Irmandade de Santa Cecília,¹¹⁶ e professor régio na vila do Recife (SILVA, 2007, p. 154). Desse modo, aparentemente o padre

¹¹⁵ Para mais informações sobre o estanco da música ver: OBINO, Nise Poggi; DUPRAT, Régis. O estanco da música no Brasil Colonial. *Anuario*, University of Texas Press: vol. 4, p. 98-109, 1968.

¹¹⁶ Livro de Entrada dos Irmãos Professores da Irmandade de Santa Cecília, fl. 25, ms, S/c. AJLC.

Joaquim Rodrigues dos Santos foi indicado pelo próprio Luiz Alvares Pinto para o substituir nas festividades deste ano, decorrente possivelmente de outras cerimônias que aconteceram no mesmo dia e horário, pelo que Luiz Alvares Pinto aparentemente não pode se fazer presente e precisou indicar um dos músicos de sua confiança para o substituir, visando manter a sua posição garantida.

Outro caso de compartilhamento do ofício da música aconteceu com o bispo da Sé de Olinda D. José Fialho, que tinha como seu mestre da capela o padre Ignácio Ribeiro Pimenta. Como já mencionado, esse mestre da capela foi escolhido em 1734 pelo ainda mestre de música da Igreja do Desterro das Religiosas de Santa Clara, em Salvador, padre Caetano de Melo de Jesus para dar o parecer ao *Discurso Apologético*. A escolha de Ignácio Ribeiro Pimenta aponta uma possível interação prévia entre esses dois mestres. Com a transferência do bispo D. José Fialho, em 1739, para o Arcebispado da Bahia, esse prelado tratou de contratar o padre Caetano de Melo de Jesus para ocupar o mestrado da capela da Sé Metropolitana da Bahia. Como ficou registrado em carta ao Conselho Ultramarino, datado de 1743, em que solicita aumento retroativo de suas cômguas:

O reverendo suplicante [padre Caetano de Melo de Jesus] não há dúvida entrou a servir por provisão de 17 de fevereiro de 1739, de mestre da capela da Catedral desta cidade, mandada passar pelo excelentíssimo Arcebispo que foi D. José Fialho, e todos os anos até o presente tem tirado suas provisões para exercer este mesmo ministério em que se acha, exercitando-o com louvável procedimento, e zelo do culto divino, e do serviço real, como a todos é notório; [...]¹¹⁷

Essa contratação certamente pode ter sido mediada pelo mestre da capela da Sé de Olinda Ignácio Ribeiro Pimenta. Esse caso evidencia mais uma vez a existência das redes de compartilhamento entre os músicos e a importância dessas redes para o exercício da profissão, assim como exemplifica também que esses compartilhamentos do ofício da música não se limitavam apenas à localidade da vila do Recife e de Olinda, mas também eram ampliados para outras localidades da América Portuguesa.

4.2 Devoção e controle do ofício da música em Recife e Olinda

É possível observar pelas fontes consultadas que ao longo do século XVIII, nas vilas do Recife e de Olinda, houve um aumento considerável do número de músicos. A

¹¹⁷ Requerimento do mestre da capela da Sé da cidade da Bahia Caetano de Melo de Jesus ao rei D. João V solicitando aumento de cem mil réis em sua cômguia desde o dia 12/1/1739. 1 de agosto de 1743. AHU_ACL_CU_005, Cx. 77, D. 6344

secularização do ensino e outras reformas realizadas na administração do Marquês de Pombal indiretamente contribuíram para o aumento desses músicos e para o surgimento de uma maior concorrência no exercício profissional da música. Nesse contexto, os músicos-livres-leigos passaram gradativamente a concorrer em um maior número de festas com os padres-músicos, esses últimos ao longo da primeira metade dos setecentos foram o sustentáculo das práticas musicais na capitania de Pernambuco. Esse aumento da concorrência do ofício da música esbarrou na segunda metade dos setecentos na tentativa de controle do comércio pelo Marquês de Pombal, resultando na criação da Companhia de Comércio de Pernambuco e Paraíba.¹¹⁸ Com essas mudanças propostas nesse período muitos comerciantes e mercadores ampliaram suas riquezas, assim como limitou-se a atuação de muitos outros comerciantes. Nesse sentido, ao mesmo tempo que passou a haver um grande número de músicos, ocorreu uma gradativa redução das prestações de serviços para com as redes clientelares, constituindo o surgimento de uma grande concorrência entre os músicos e a flexibilidade da descrita hierarquia do ofício da música, acontecimentos que, ao que tudo indica, levaram à necessidade da criação de uma corporação do ofício da música na vila do Recife para estabelecer a organização e o controle do exercício profissional da música, instituição que consequentemente iria reconfigurar a já mencionada hierarquia desse ofício.

Ao longo dos setecentos a concorrência dos moradores de Recife e Olinda ficaram evidentes em vários acontecimentos. Desse modo, a existência, em separado, da devoção a Santa Cecília como padroeira dos músicos nessas duas localidades não seria diferente. O governador Luís José Correa de Sá, em 22 de novembro de 1750, registrou em seu diário que foi "assistir na igreja do Amparo [em Olinda]¹¹⁹ a uma festa de Santa Cecília [na qual] esteve presente também o bispo [Luís de Santa Tereza]" (MELLO, 1983, p. 75). Possivelmente foi nessa celebração que António da Silva de Alcântara executou suas "Antiphonas de Santa Cecilia", mencionadas por Loreto Couto (1904, p. 375). Dois anos depois, nessa mesma igreja, esse governador assistiu a mais uma celebração da padroeira dos músicos, afirmando que foi "na Igreja do Amparo a uma festa de Santa Cecília, que fazem os músicos" (MELLO, 1983, p. 167), evidenciando a regularidade nesse templo do culto festivo à padroeira. Cabe notar que,

¹¹⁸ Companhia com proteção régia criada em 1756, que visava a criação de monopólios comerciais, controlar as exportações e também reduzir o contrabando. Proposta que não agradou muitos comerciantes da vila do Recife, alguns desses contrabandistas, comerciantes ambulantes e volantes. Sobre as companhias monopolistas no período pombalino ver: BOXER, Charles R.. **O Império colonial português 1415-1825**. Tradução de Inês Silva Duarte. Lisboa: Edições 70, 1969; MAXWELL, Kenneth. **Marquês de Pombal: paradoxo do iluminismo**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

¹¹⁹ Segundo o frei Bonifácio Mueller a Igreja de Nossa Senhora do Amparo já existia antes das invasões holandesas, sendo reedificada em 1644. Mueller menciona também que a instituição da Irmandade do Amparo igualmente remete aos seiscentos e que foi "fundada por mancebos solteiros" (1945, p. 92).

na altura dessas celebrações a Santa Cecília em Olinda, estava sendo solicitado no ano de 1749 em Lisboa a aprovação régia do novo *compromisso* da Irmandade de Santa Cecília desta cidade, solicitação que visava a renovação do *compromisso* que se considerava desatualizado.¹²⁰ Dessa maneira evidenciam-se mais uma vez as constantes comunicações a respeito do exercício profissional do ofício da música e das práticas musicais entre a metrópole e a América Portuguesa.

Cabe notar também que, nesse mesmo período das descritas festas em devoção a Santa Cecília na Igreja do Amparo de Olinda, sabe-se que a Irmandade de Santa Cecília do Porto estava em plena atividade, mantendo os regimentos do seu antigo *compromisso* de 1623 (SILVA, 2016, p. 169), portanto autônoma em relação à Irmandade de Santa Cecília de Lisboa. Ainda nesse mesmo período, em Évora os músicos mantinham, ao que parece, regulamente as festas de devoção a Santa Cecília na Igreja do Espírito Santo dessa cidade (Op. Cit., p. 170).¹²¹

A existência da devoção de Santa Cecília na Igreja de Nossa Senhora do Amparo em Olinda, e como veremos adiante a existência dessa mesma devoção na vila do Recife, exemplificam uma certa autonomia dos músicos da vila de Olinda em relação aos músicos do Recife, certamente decorrente do poder de estanco da música do mestre da capela da Sé de Olinda, assim como de uma considerável quantidade de músicos (cantores, instrumentistas) e professores de música aptos para o exercício profissional da música atuando nesta vila, independente dos músicos do Recife com semelhantes qualidades. Nesse sentido, nas celebrações de ação de graças por ter livrado o rei D. José I do atentado de 1758, o bispo de Olinda Francisco Xavier Aranha, ao descrever ao Marquês de Pombal as celebrações realizadas em 22 de junho na Igreja do Amparo, comenta:

[...] os Muzicos com a Irmandade da Senhora celebrarão a acção de graças com toda a solemnidade, e pompa. As Vozes que na Muzica erão passos de garganta governadas pello artificio dos números, que ensina a solfa, eram brados do coração tam bem entoados, que no Te Deum que cantarão, foi fazer ecco no Choro dos Anjos; (LANGE, 1979, p. 352)

¹²⁰ A Irmandade de Santa Cecília de Lisboa foi instituída em 1603 no Convento do Espírito Santo da Pedreira. Segundo a musicóloga Vanda de Sá Martins da Silva, a Irmandade de Santa Cecília de Lisboa "foi transferida em 1688 para a Igreja de Santa Justa e após o terremoto de 1755 passou para a Igreja de S. Roque até nova mudança para a Igreja dos Mártires" (2016, p. 163).

¹²¹ Em 1780 a Irmandade de Santa Cecília de Évora teve seu *compromisso* aprovado. Em 1784, foi reestruturado o compromisso da Irmandade de Santa Cecília do Porto. Mais informações sobre as Irmandades de Santa Cecília em Portugal ver: SILVA, Vanda de Sá Martins da. Irmandade de Santa Cecília - Implementação local na segunda metade do século XVIII: Évora e Porto. In: CONDE, António F.; GOUVEIA, António C. (org). Cidelus, Évora: 13, 2016, p. 162-180.

Ao analisar essa descrição, o musicólogo Curt Lange chama a atenção para a possível existência de uma irmandade de devoção de Santa Cecília na Igreja de Nossa Senhora do Amparo em Olinda (Op. Cit., p. 351). Apesar de não fazer menção direta a Santa Cecília, o bispo Francisco Xavier Aranha referiu-se às qualidades performáticas dos cantores que estavam presentes nessas celebrações na Igreja do Amparo em ação de graças à vida do rei D. José I, celebradas pelos "músicos com a Irmandade da Senhora" (Op. Cit., p. 352). Esses cantores, que tinham vozes que eram “passos de garganta governadas pelo artifício dos números [notas musicais], que ensina a solfa”, possivelmente eram músicos moradores da vila de Olinda que juntamente a outros músicos se reuniam nos dias 22 de novembro em devoção a Santa Cecília nessa mesma Igreja de Nossa Senhora do Amparo pelo menos desde 1750, como atesta o diário do governador.

O franciscano António de Santa Maria Jaboatão em meados dos setecentos, ao descrever a vila de Olinda em suas crônicas *Novo Orbe Serafico Brasilico, ou Chronica dos Frades Menores da Provincia do Brasil*, impressa em Lisboa em 1761, confirma também:

Daõ-lhe ainda hoje glorioso lustre, mais que à sua grandeza, à sua devoção, as muitas Igrejas, e grandes Templos, que mais a ennobrecem; porque além de oito menos principais, que são: o da Senhora de Guadalupe dos homens pardos, S. João de Soldados, Rosario dos Pretos, Amparo dos Musicos, e moradores desta rua, S. Sebastião da Camera, e Vereadores, S. Pedro Martyr Freguezia, a do Apostolo do mesmo nome, de Clerigos, e a Senhora do Monte, Hospicio de S. Bento, e Santuario milagroso [...] (JABOATÃO, 1859, tomo II, p. 144).

Ao mencionar como "Igreja do Amparo dos músicos e moradores desta rua", Jaboatão evidencia a existência da devoção a Santa Cecília neste tempo que congregava os músicos de Olinda. António da Silva de Alcântara, ao retornar à vila de Olinda dos seus estudos de rabeção pequeno com o frei carmelita na metrópole e assumir o cargo de mestre da capela da Sé de Olinda, pode ter compartilhado as suas experiências vistas na corte, e a proteção régia aos irmãos de Santa Cecília em Lisboa. Com atenção a essas informações descritas por António da Silva de Alcântara e de outros músicos transitados, esses e os músicos locais decidiram provavelmente se reunir na vila de Olinda em devoção a Santa Cecília na Igreja de Nossa Senhora do Amparo. Entretanto, ao que tudo indica não era do interesse de António da Silva de Alcântara, nem de nenhum outro mestre da capela da Sé de Olinda que lhe antecedeu e sucedeu, constituir uma corporação de ofício de Santa Cecília, sabendo que consequentemente uma corporação de ofício tiraria seu poder de atuação na vila de Olinda e arredores. Tampouco a criação dessa irmandade em Olinda era do interesse da Câmara

Eclesiástica, que arrecadava rendimentos extras das festas e enterros através da prática do estanco da música.

A devoção à Santa Cecília na Igreja do Amparo em Olinda perdurou ao longo dos setecentos. A Irmandade do Amparo teve a renovação dos estatutos do seu *compromisso* aprovado pela rainha D. Maria I em 1783, decorrente dos antigos irmãos que tentavam restabelecer essa instituição que, segundo Pereira da Costa, em meados dos setecentos estava sendo administrada por "corporações estranhas" (1954, p. 412). Reestruturado o *compromisso*, em 1797 os irmãos do Amparo resolveram fazer alguns ajustes de pintura do altar-mor e do forro, entre outras necessidades. Para isso contrataram João José Lopes da Silva, que segundo Pereira da Costa foi o responsável pela pintura da imagem de Santa Cecília do lado direito do altar mor (1954, p. 414) (fig. 15). Pelo que se deduz que a devoção a essa santa perdurou ao longo dos setecentos na vila de Olinda.



Figura 16: Imagem de Santa Cecília na Igreja de Nossa Senhora do Amparo de Olinda, c. 1797, atribuída a João José Lopes da Silva. Foto do autor.

Se levarmos em consideração a descrição do frei António de Santa Maria Jaboatão da "Igreja do Amparo dos Músicos, e moradores desta rua", torna-se notável o fato que no *compromisso* da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, aprovado pela rainha D. Maria I em 1783, na qual nesse *compromisso* ficou descrito que só era permitido o ingresso de irmão "que não sejam pretos, judeus e mulatos até o terceiro grau, que não tenham ofícios vis: e que não sejam pecadores públicos e escandalosos". Assim, mesmo com todas as mudanças impostas pela administração pombalina, essa Irmandade manteve certos regimentos que não coincidem nesse tempo com a realidade dos músicos e dos comerciantes da vila do Recife e possivelmente da vila de Olinda.

Um caso que exemplifica a não existência de uma corporação de ofício dos músicos em Olinda, portanto que visasse a organização, o controle e a valorização da atividade profissional, aconteceu em 1726, entre o músico Ascenso Correa e as decisões do vigário geral da Sé de Olinda, que impediu Ascenso Correa de atuar na freguesia da Sé, além de obrigá-lo a pagar "o compasso ao mestre da capela" da Sé por cada festa e enterro realizado (LANGE, 1979, p. 343). Ascenso Correa recorreu ao monarca pelo Conselho Ultramarino para dar solução à causa, em sua reclamação lembrou das ordens régias para com os músicos livres, ordens que determinavam que "os muzicos fossem livres sem dependencia de tirar provizoens" (Op. Cit, p. 338). Esse caso exemplifica a inexistência de uma irmandade de ofício dos músicos em Olinda. Caso existisse uma corporação de ofício em Olinda, é de supor que a própria irmandade mediará ou intercederia para a liberdade profissional do seu confrade.

Um outro caso aconteceu em 1781, portanto 50 anos depois, quando Luiz Alvares Pinto se deslocou do Recife à Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe em Olinda, para atuar na festa dessa Irmandade. Dela faziam parte sua filha Eduviges Alvares Pinto e também o seu amigo padre João Rodrigues Ferreira das Virgens (DINIZ, 1969, p. 48), um dos fundadores da Irmandade de Santa Cecília do Recife. Assim todos eram do Recife, e no caso da atuação de Luiz Alvares Pinto, como consta no recibo de pagamento (Op. Cit., p. 48), possivelmente não encontrou restrição para sua atuação nessa irmandade olindense. Esse caso exemplifica também que os músicos do Recife gradativamente foram ampliando suas atuações para a vila de Olinda na segunda metade do século XVIII. Ainda nesse sentido, no *Livro de Gastos do Mosteiro de São Bento de Olinda* ficou registrada a contratação em 1785 de músicos vindos do Recife para atuarem na festa dessa instituição (JANSEN, 1955, p. 333).

Em junho de 1754, na Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, que nesse período

ainda estava em construção (GUERRA, 1960, p. 140), houve a eleição da mesa dessa irmandade, na qual foi eleito provedor o padre Ignácio Ribeiro Noya, que ocupou esse cargo até junho de 1755 (DINIZ, 1969, p. 38). Nesse lugar de prestígio, que era o mais alto posto da Irmandade de São Pedro dos Clérigos — cargo que foi ocupado anteriormente pelos bispos D. Francisco de Lima e D. José Fialho —, o padre Ignácio Ribeiro Noya aproveitou de sua posição para exaltar a representação do ofício musical na vila do Recife, bem como buscou compatibilizar as atividades locais com as práticas do ofício da música da metrópole. Esta representação e compatibilização se dava pela instituição de uma devoção a Santa Cecília em Recife, tal como já ocorria em Olinda.

Em 27 de junho de 1755, dois dias antes da suntuosa festa da Irmandade de São Pedro dos Clérigos, ocorreu um acontecimento que marcou os responsáveis pelo ofício da música da vila do Recife, dos professores e mestres da música aos cantores e instrumentistas. Nesse dia, na mesma Igreja de São Pedro dos Clérigos, houve uma suntuosa celebração para a colocação da nova imagem de Santa Cecília. Segundo o diário do governador Luís José Correa de Sá, que também estava presente nessa celebração, houve "um Te Deum que cantaram todos os músicos na colocação da nova Imagem de Santa Cecilia" e no dia seguinte esse mesmo governador foi "assistir a festa da dita Santa [Cecília]" (MELLO, 1983, p. 279-280). O experiente e respeitado padre Ignácio Ribeiro Noya, além de ser um dos mentores para a colocação da imagem do orago da padroeira dos músicos, mandou convidar a "todos os músicos" da vila do Recife para essa cerimônia. Seria a colocação dessa nova imagem de Santa Cecília na Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife resultante de conflitos entre os irmãos músicos da devoção a Santa Cecília de Olinda alojados na Igreja de Nossa Senhora do Amparo?

A colocação da nova imagem de Santa Cecília na Igreja de São Pedro dos Clérigos não justifica a existência nesse período, no Recife, de uma irmandade exclusiva do ofício da música, mas exemplifica a relação dos músicos com a sua santa padroeira e talvez a incorporação local de experiências metropolitanas. O padre Ignácio Ribeiro Noya certamente tinha esse conhecimento através dos músicos clérigos e leigos que transitaram à corte, músicos que viram e até mesmo possivelmente ingressaram na Irmandade de Santa Cecília de Lisboa e trouxeram possivelmente uma cópia do compromisso consigo, como era costume, e que percebiam, mesmo com a proteção régia para com os músicos livres do Império Português, a necessidade de instituir, na vila do Recife, uma irmandade com semelhante papel de representação. Nesse sentido, o musicólogo Curt Lange afirmou que "devemos tomar por

certo que foi um ou talvez tenham sido vários ex-irmãos da Irmandade de Lisboa os que tiveram a iniciativa de fundar no Recife uma instituição congênere" (1966, p. 51).¹²² Complementando essa hipótese, além desses músicos transitados, a iniciativa partiu também dos mestres de música e músicos locais, uma vez que, como descrito anteriormente, as comunicações e compatibilidades culturais eram frequentes entre a América Portuguesa e a metrópole.

Na metrópole, esses músicos transitados em meados dos setecentos, que eram os contatos do padre Ignácio Ribeiro Noya, provavelmente tomaram conhecimento do pedido de aprovação do *compromisso* de 1749 da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa,¹²³ aprovado por ordem régia no ano seguinte, no qual os irmãos confrades justificavam, no prólogo do compromisso, a necessidade de atualizarem as leis dessa instituição, afirmando que:

[...] como ainda contão ilustres exemplos haja muitos Professores desta Irmandade, [a] concorrer com as suas esmolas para o estabelecimento dela, e sendo como é fundada esta pelos Professores, e pertencendo só a eles, o assignare-se (sic) por Irmãos da [dita] Irmandade, com a sua falta se vai diminuindo o número de sorte que não tendo a Irmandade rendas, e faltando-lhe as esmolas ainda dos próprios Irmãos, pois até estes pela sua negligencia deixam de pagar a Santa o que devem das funções, que fazem, descuidando-se até dos anuais, e o que é pior, das mesmas joias quando servem na Mesa, cujos lugares a Irmandade a tempo, que não só carecera do suficiente para o culto da Nossa Santa, se não também do preciso para acudir [e] remediar os Irmãos necessitados especialmente enfermos, e desamparados, extinguindo-se por este modo a caridade único objeto de todas as Irmandades, e principalmente desta nossa do que atendendo os mais zelosos, e vendo, que muitos dos Professores, não só se descuidam da Irmandade, como também do decoro com que exercitam a Arte, e achando que o Compromisso antigo se não observa por acharem nele muitas coisas que não estão em uso, porque a variedade dos tempos tudo muda, determinados a remediar tanto [dano], acordam entre si de comum consentimento todos os Irmãos da Mesa que ao presente servem, e os mais da Irmandade, que vão assinados em termo da Aprovação fazer um novo Compromisso, que consta de 16 Capítulos, em que se estabelecem leis próprias para o bom governo, e utilidade de toda a Arte, aumentando da Irmandade, bem temporal, e espiritual de todos os nossos Irmãos, e para gloria, e honra de Deus Nosso Senhor; e de nossa Santa.¹²⁴

¹²² A musicóloga portuguesa Vanda de Sá da Silva, ao pesquisar sobre a Irmandade de Santa Cecília em Portugal, na qual observou as especificidades locais da Irmandade de Santa Cecília de Évora e do Porto ao comparar os *compromissos* dessas duas com o da sua congênere lisboeta, mostrou certa autonomia nos estatutos dessas irmandades, certamente para se adaptarem aos contextos locais. Partindo dessas informações, diferente do que os musicólogos brasileiros mais antigos pensavam, a Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, apesar de ter os monarcas, infantas e príncipes portugueses como protetores, não configura um "modelo" único e estanque simplesmente replicado na América Portuguesa. Dessa forma, podemos levar em consideração a possibilidade que os músicos luso-brasileiros tiveram seus exemplos extraídos não apenas da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, mas também da Irmandade de Santa Cecília do Porto, que, como mencionado, teve seu primeiro *compromisso* aprovado em 1623, ou até mesmo da Irmandade de Santa Cecília de Évora, que congregava seus irmãos em devoção até a aprovação do seu *compromisso* em 1780.

¹²³ Compromisso da Irmandade da gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília ordenado pelos professores da Arte da Música em o ano de 1749 [aprovado em 1750], ms, BNL. Disponível em <http://purl.pt/24981/4/cod-9002_PDF/cod-9002_PDF_24-C-R0150/cod-9002_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf> acessado em 01/02/2018.

¹²⁴ Op. Cit., fl. 1v ; fl. 2; fl. 2v.

Nesse *compromisso*, os irmãos de Santa Cecília de Lisboa também expõem que, mesmo sob a proteção direta do rei D. João V, essa instituição não tinha até esse período grandes controles do ofício da música, e que possivelmente foi entre a aprovação desse *compromisso* e o alvará de determinações para o exercício da arte da música de 1760 no período pombalino¹²⁵, que resultou na reelaboração dos estatutos dessa irmandade em 1766, que a irmandade de Santa Cecília de Lisboa passa a ter um papel maior no controle do ofício da música. Desse modo, existia a compatibilização com as vilas de Recife e Olinda em relação ao controle da música, já que os estatutos da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa deixam claro que mesmo com a proteção régia ela não detinha um amplo poder de controle, o que só veio a acontecer na segunda metade dos setecentos. Para as vilas do Recife e de Olinda, o poder eclesiástico local, representado principalmente pelos bispo e cabido, exerceu seu poder de monopólio e estanco da música, e, mesmo com a proteção régia do exercício da música pelos músicos livres, essa jurisdição eclesiástica até meados dos setecentos porventura manteve as mesmas práticas de forma ilegal. Entretanto, esse estanco, apoiado pelos bispos e cabido, não conseguiu aparentemente alcançar os músicos da vila do Recife.

Apesar de ser uma prática ilegal e desleal, uma vez que o mestre da capela da Sé tinha a proteção do alto clero local, o estanco da música não deixou de ser uma forma do controle do ofício, na qual estipulavam valores pela atuação, assim como proibiam práticas musicais, substituindo essas atuações pelos músicos do seu partido. Dessa mesma maneira, em fins dos setecentos, a Irmandade de Santa Cecília do Recife assumiu semelhante postura visando defender a atuação dos seus confrades, portanto músicos do seu partido, além de estipular valores para o ingresso nas irmandades e, com a aprovação do seu *compromisso* em 1808, se posiciona como critério principal de atuação profissional, bem como de legitimidade e qualidade das práticas musicais.

Em meados dos setecentos, mesmo com a ausência de uma corporação de ofício da música na vila do Recife e de Olinda, as ordens régias eram relativamente suficientes para manterem as garantias do exercício do ofício. Como ficou evidenciado no caso da tentativa de estanco da música em 15 de agosto de 1725 pelo vigário geral da Sé de Olinda e por seu mestre da capela, para com os músicos da vila de Igarassu, no qual os camarários dessa vila denunciaram essa prática ao Conselho Ultramarino. Nesse caso, o rei coibiu a prática do

¹²⁵ Alvará porque V. Magestade estabelece em beneficio do adiantamento da Arte da Musica, necessaria para o culto Divino, que nenhuma Pessoa Possa executar a referida Arte, sem ser Professor della, e Irmão da Confraria de Santa Cecília [...] [15 de novembro de 1760]. Collecção das Leys, Decretos, e Alvaras, que comprehende o feliz reinado Del rey fidelissimo D. José o I [...], [1761], Impresso em Lisboa em 1771, Tomo I.

estanco da música imposto pelo vigário geral da Sé, pedindo para "observar o que [tinha] recomendado na [sua] Real Provizão" (LANGE, 1979, p. 339).



Figura 17: Representação de Santa Cecília, séc. XVIII, atribuída ao mestre João de Deus Sepúlveda. Igreja de Santa Tereza - Ordem Terceira do Carmo do Recife. Foto do autor.

Quatro anos depois da mencionada festa de instalação da nova imagem de Santa Cecília, na inacabada Igreja de São Pedro dos Clérigos, houve uma série de apresentações nas vilas do Recife e de Olinda que não estavam relacionadas com as festas de devoção a Santa Cecília, mas revelam o que possivelmente levaria os mestres de música do Recife e de Olinda, anos depois, por volta de 1787, a consolidar uma irmandade de ofício para além da devoção.

Em 1759, ocorreram, como já mencionado, uma série de celebrações em ação de graças pela vida do rei D. José I, que havia sofrido um ano antes uma tentativa de regicídio. As celebrações que aconteceram no Recife e em Olinda foram narradas em carta ao Marquês de Pombal pelo bispo D. Francisco Xavier Aranha, que afirmou que as cerimônias começaram no dia 2 e 3 de junho na Sé de Olinda, e que nessa cerimônia entoou "o Te Deum, que os cantores e muzicos prosseguirão a choros" (LANGE, 1979, p. 350). Lembre-se que nesse período o responsável pela música da Sé de Olinda era o padre António da Silva de Alcântara. Além dessas celebrações realizadas na Sé de Olinda, o bispo menciona também várias outras cerimônias em todos os templos do Recife e Olinda, destacando principalmente as qualidades das performances musicais nessas celebrações. Por exemplo, a cerimônia que aconteceu na Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares no Recife, na qual cerca de 16 vozes divididas "em quatro choros deferentes esperavão os mais excellentes Muzicos, e os mais

destros instrumentos para cantarem louvores a Deos, e a sua [majestade] Santissima [...] cantando a Muzica o Te Deum com suaves, e sonoras vozes [...]" (Op. Cit. p. 351). Outro exemplo, foi a cerimônia realizada em 1 de julho na Igreja de São João Batista, em Olinda, na qual:

[...] marchou para o pateo da Igreja o Regimento [de Olinda] ao som de Musica animados com a consonância de Frautas, e outros instrumentos de asopro adornados todos de joas do prado, delicias para a vista e para o olfato. As seis horas da tarde se cantou o Te Deum com pompa, grandeza, e excellente muzica.[...] festejos de luminárias, danças, muzicas, e repiques; (LANGE, 1979, p. 353).

Essas celebrações nas vilas de Olinda e Recife, narradas pelo bispo Francisco Xavier Aranha, exemplificam a existência de um significativo número de músicos e mestres de música nessas duas localidades, quantidade que foi sendo intensificada ao longo da segunda metade dos setecentos. Os fatores principais que resultaram nesse gradativo aumento são resultantes de uma maior liberdade de atuação dos "ofício mecânicos" e "ofícios liberais" no período pombalino; de uma maior inserção dos músicos livres como responsáveis pelas principais cerimônias religiosas. Decorrente de uma política da secularização do ensino, esses passaram a concorrer com uma significativa quantidade de padres-músicos já atuantes nas vilas do Recife e Olinda. Por fim, uma maior liberdade racial não apenas como prática costumeira, mas legalizada. Em fins de 1760, com exceção talvez da questão racial, esses fatores mencionados eram possivelmente evidentes em Lisboa. Nesse sentido, os irmãos da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa fizeram, ao que parece, uma petição ao rei D. José I, na qual denunciavam o exercício do ofício da música nas "festas [de] muitas pessoas, que não são professores da Musica, nem sabem cousa alguma della [...]"¹²⁶ e de certa forma solicitando o controle do ofício da música pelos seus confrades.

Atendendo aparentemente ao pedido da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, o rei D. José I estabeleceu, em alvará de 15 de novembro de 1760, "que nenhuma Pessoa possa executar a referida Arte, sem ser Professor della, e Irmão da Confraria de Santa Cecilia, [...]".¹²⁷ O musicólogo Curt Lange destaca que, em seguida a esse decreto real, o cardeal Patriarca de Lisboa D. Francisco de Saldanha da Gama expediu uma provisão "em 2 de maio de 1761, proibindo que pessoa alguma de jurisdição eclesiástica se intrometa nas funções festivas no exercício da música, sem ser professor dela e irmão da referida confraria" (1966, p. 51), reforçando ainda mais a lei, e certamente ampliando-a para todo o Império Português.

¹²⁶ Op. Cit.

¹²⁷ Op. Cit.

Vanda de Sá da Silva lembra que o decreto régio de 1760, além de ser o motivo da reestruturação do *compromisso* da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa em 1766, como consta nesse documento, também foi enunciado como princípios nos *compromissos* das Irmandades de Évora (1780) e do Porto (1784) (SILVA, 2016, p. 169).

Anos depois, esses decretos tiveram também um significativo impacto para que a imagem de Santa Cecília do Recife, que estava na Igreja de São Pedro dos Clérigos, passasse a ser não mais, apenas, um orago de devoção, mas uma entidade organizada para a sociabilidade, o assistencialismo e o controle do ofício da música. Lange destacou também que "para poder constituir-se uma Irmandade de Santa Cecília, a atividade musical em Pernambuco deveria ter atingido um nível muito elevado" (Op. Cit., p. 51), hipótese que corrobora com o número de músicos e espaços de atuação identificados no decorrer dessa pesquisa.

A fundação da Irmandade de Santa Cecília do Recife como corporação de ofício,¹²⁸ por volta da década de 1780, segundo Pereira da Costa, foi idealizada por 37 músicos da vila do Recife, que tiveram o título de irmãos fundadores (COSTA, 1954, p. 544), e, entre esses idealizadores, estava o músico e "sargento-mor Luís Alves Pinto [...], o qual, a exemplo de iguais corporações existentes em Portugal, onde fora educado, procurou também fundar uma em Pernambuco, com os mesmos fins" (Op. Cit., p. 545). Mesmo que Luiz Alvares Pinto não tenha feito parte da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, o contato com as aulas do seu mestre de contraponto Henrique da Silva Negrão, que era irmão dessa instituição (MAZZA, 1947, p. 81), possivelmente manteve Luiz Alvares Pinto informado da importância dessa instituição para o exercício do ofício da música, provavelmente o levando a obter uma cópia do compromisso das mãos do seu mestre, uma vez que, ao ingressar na Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, era entregue uma cópia do mesmo ao novo irmão, como ficou registrado no próprio compromisso de 1766 dessa Irmandade (NETO, 2014, p. 182).

¹²⁸ A Irmandade de Santa Cecília do Recife, fundada em cerca de 1786, com seu *compromisso* aprovado em 1809, juntamente com a Irmandade de Santa Cecília do Rio de Janeiro, fundada em 1784, com aprovação do *compromisso* em 1787, configuram as mais antigas corporações de ofício da música da América Portuguesa. Certamente outras regiões, como, por exemplo, Salvador, tinha uma corporação semelhante já nos setecentos, entretanto ainda não foi possível a localização de documentação alusiva. Para mais informações sobre a Irmandade de Santa Cecília do Recife no Antigo Regime ver: NETO, Luiz Domingos do Nascimento. **Cor, suor e som: Inserção social e prática musical no Recife (1789-1822)**. 2014. 197 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Para informações sobre essa mesma corporação nos oitocentos ver: SILVA, Cinthia F. B. **O ofício do músico em Recife: a trajetória histórica da Irmandade de Santa Cecília nos oitocentos (1840-89)**. 2008. 141 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008a.

De 1787 para 1788, foi eleito para juiz da Irmandade de Santa Cecília do Recife o frei João de São Lourenço,¹²⁹ que, segundo Jaime Diniz, em 1759 foi organista na Igreja de São Pedro dos Clérigos (1978, p. 57). Na eleição de 1788 até 1789, foi eleito para juiz o padre Vicente Ferrer dos Santos, reeleito juiz de 1789-1790, sendo substituído depois pelo padre João Rodrigues Ferreira das Virgens.¹³⁰ Entretanto, essas não são as datas mais antigas da existência da Irmandade de Santa Cecília do Recife. Quando foram realizadas, em 1791, as missas pela alma do músico Luiz Alvares Pinto, o músico e também, ao que tudo indica, um dos 37 irmãos fundadores da Irmandade de Santa Cecília, padre João Rodrigues Ferreira das Virgens, assinou o termo de missas em que constava a realização de "meia capela de missas pela alma do irmão ex-juiz Luiz Alvares Pinto".¹³¹ Pereira da Costa chegou a consultar uma documentação que descreveu o músico Luiz Alvares Pinto como o primeiro juiz da Irmandade de Santa Cecília (1954, p. 545); assim, a Irmandade de Santa Cecília do Recife foi provavelmente fundada em 1786, ou até mesmo antes dessa data, e idealizada por diversos músicos, entre esses Vicente Ferrer dos Santos, Ângelo Custódio de Oliveira, Joaquim Rodrigues dos Santos, Manuel Felipe de Santiago Cruz, João Rodrigues Ferreira das Virgens, Dionizio António Gomes de Sá, entre outros.

Ainda sobre a fundação da Irmandade de Santa Cecília do Recife, Pereira da Costa, sem precisar a fonte, descreveu também que Luiz Alvares Pinto foi o responsável por ter conseguido "dos padres da igreja de S. Pedro, da qual era mestre-de-capela, um altar para a colocação da sua padroeira e um consistório particular para as reuniões da mesa regedora da irmandade" (1954, p. 545). Como já descrito, a imagem de Santa Cecília do Recife estava nas dependências da Igreja de São Pedro dos Clérigos desde 1755, e, além de Luiz Alvares Pinto, outros músicos trabalhavam para essa instituição, entre eles o padre Ignácio Ribeiro Noya e o organista frei João de São Lourenço. Possivelmente Luiz Alvares Pinto, entre 1778-1786 — data que assume o mestrado da música da Igreja de São Pedro dos Clérigos (DINIZ, 1969, p. 51-55), substituindo o padre António das Virgens — conseguiu um melhor altar para o deslocamento da Santa, assim como espaços para a realização das reuniões da mesa da irmandade.

As datas da fundação da Irmandade de Santa Cecília do Recife (c.1786) e do Rio de Janeiro (1784) compatibilizam com a aprovação do *compromisso* de Évora (1780) e da reestruturação do *compromisso* do Porto (1784). Portanto todas essas estavam se adaptando ao

¹²⁹ Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Santa Cecília do Recife, ms, fl. 2. S/c. AJLC.

¹³⁰ Op. Cit., fl. 4-4v

¹³¹ Livro de certidões de Missas da Irmandade de Santa Cecília do Recife (1789-?), ms, fl. 4, S/c. AJLC.

decreto régio de 1760 a respeito do exercício profissional da música. Apesar de estar compatível com as decisões e replicações das práticas da metrópole, a documentação consultada da Irmandade de Santa Cecília do Recife indica que essa instituição tinha autonomia e adaptações locais para o bom serviço dos músicos recifenses, demonstrando que sua fundação foi decorrendo principalmente das necessidades profissionais dos músicos locais, que já se reuniam desde meados dos setecentos em devoção a Santa Cecília. Desse modo é um equívoco pensar que apenas um músico replicou o modelo dos estatutos da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa para a fundação de uma congênere no Recife, uma vez que, como demonstrou Vanda de Sá da Silva, a própria Irmandade de Santa Cecília do Porto foi fundada por iniciativa dos músicos locais, que tinham autonomia de suas decisões em relação à irmandade lisboeta e adaptaram ao contexto local o seu *compromisso*.

Mesmo com a fundação da Irmandade de Santa Cecília do Recife, diferente das congêneres da corte (Lisboa, Porto, Évora), essa instituição, aparentemente, não exerceu em seus anos iniciais o controle e as proibições do exercício do ofício da música para os que não eram irmãos dessa instituição, nem exigiu os exames de admissão, que gradativamente foram instituídos para o ingresso dos irmãos músicos. Possivelmente só após a confirmação do *compromisso*, em 1809,¹³² essa Irmandade passou a impor que "toda a pessoa que houver de exercer a profissão de músico na praça do Recife, será primeiramente obrigado a entrar para a irmandade, sendo para isto examinada previamente" (COSTA, 1954, p. 544). Contudo já em 1800 o juiz padre Vicente Ferrer dos Santos reuniu os confrades da Irmandade de Santa Cecília para descrever os "termos para fazer reviver o zelo da nossa Irmandade que por frouxidão dos Irmãos que se achava que quase amortecida" (DINIZ, 1969, p. 149).

Assim, gradativamente a Irmandade de Santa Cecília do Recife foi assumindo da devoção ao assistencialismo e seguindo para organização e controle do ofício, se aproximando aos poucos do cumprimento do decreto régio de 1760 e dos estatutos das congêneres de Portugal. O historiador Luiz Neto, ao analisar o *compromisso* de 1766 da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, percebeu que:

a obrigação com a irmandade se constitui, como diriam Elias e Scotson, ao mesmo tempo como um mecanismo de coesão entre o grupo estabelecido e de exclusão aos que estavam de fora, o que será um forte catalizador de tensões em ambas as margens do Atlântico envolvendo os profissionais da música" (2014, p. 122).

¹³² Ofício do [padre] Luís José de Albuquerque Cavalcanti Lins, ao [conde das Galveias, D. João de Almeida Melo e Castro], agradecendo a confirmação do compromisso da irmandade de Santa Cecília; e sobre as informações que teve acerca do requerimento de seu irmão, o padre Antônio [José Cavalcanti Lins], ter sido negado, pedindo que se esclareça esta questão. 14 de setembro de 1809. AHU_SCL_CU_015, Cx. 272, D. 18137

Essa postura dos músicos estabelecidos em detrimento dos músicos *outsiders* não surtiu efeitos nos anos iniciais da Irmandade de Santa Cecília do Recife. Pelo menos foi o que ficou evidenciado nos três primeiros anos documentados da Irmandade de Santa Cecília do Recife. Nesses anos iniciais, aparentemente todos os irmãos atuavam na vila do Recife, pois não foram eleitos nesses anos músicos da vila de Olinda, como, por exemplo, os beneditinos frei Manuel Felix, frei Francisco Xavier Feijó e o capitão Manoel Barboza da Silva, que, de 1791 a cerca de 1806, foi mestre da capela da Sé de Olinda.¹³³ Portanto, o controle da Irmandade de Santa Cecília do Recife era limitado, em um momento inicial, apenas ao centro urbano e arrabaldes da vila do Recife, porventura decorrente do poder de monopólio exercido pelo mestre da capela da Sé de Olinda, que era amparado pelos cabido e bispo.

Nesses anos iniciais, a Irmandade de Santa Cecília do Recife, mesmo sem o total exercício do controle do ofício da música, assumiu o papel assistencialista da corporação de ofício com seus irmãos; por exemplo, em 1789, foi despendido uma quantia para o "irmão António Monteiro na sua doença",¹³⁴ já em 1790, foi entregue uma quantia ao filho de Luiz Alvares Pinto, Basílio Alvares Pinto¹³⁵, ao que parece para a assistência do seu pai, que estava doente, vindo a falecer aparentemente um ano depois. Pelo relato de sua filha, sabe-se que em 1777, ao compor as Exéquias de D. José I, encomendadas pelo Ministro Martinho de Melo e Castro, Luiz Alvares Pinto adquiriu uma doença que anos depois ocasionou sua morte (RÖHL, 2016, p. 252), justificando assim a ausência do nome de Luiz Alvares Pinto nas eleições de 1787 e 1788 da Irmandade de Santa Cecília do Recife.

A documentação existente da Irmandade de Santa Cecília do Recife expõe também outra singularidade dos músicos da América Portuguesa. Mesmo a maioria dos irmãos que constituíam essa instituição sendo mulatos, portanto portavam "defeito de sangue", eles buscavam se diferenciar dos músicos escravos, assim não se encontra menção nas documentações da irmandade do ingresso de músicos escravos. Para as práticas que necessitavam dos ofícios mecânicos, contratavam dos senhores os escravos de ganho e incluíam os valores dos serviços nas despesas da Irmandade como "pagou ao aluguel de um

¹³³ Requerimento do mestre da Capela da Catedral de Pernambuco, Vicente Fidélis da Cruz Cardoso, por seu procurador padre Tomé da Silva Guimarães, ao príncipe regente [D. João], pedindo o aumento de sua cônica e o privilégio de aprontar exclusivamente as músicas para todas as funções que se fizerem em Olinda e nos seus subúrbios, e que se mande pagar separadamente pela fábrica daquela Sé as funções da Semana Santa e do Natal. ant. 1807, outubro, 21. AHU_ACL_CU_015, Cx. 270, D. 17985.

¹³⁴ Livro de Receitas e Despesas da Irmandade de Santa Cecília do Recife, ms, fl. 4, S/c. AJLC.

¹³⁵ Basílio Alvares Pinto, que aparece nos primeiros anos da fundação da Irmandade de Santa Cecília do Recife, se trata do filho de Luiz Alvares Pinto e não do pai, que a essa altura já havia falecido. Segundo documentação consultada por Pereira da Costa, Basílio Alvares Pinto (pai) morreu em 1775 (1954, p. 255). Seguindo os passos do avô e do pai, Basílio Alvares Pinto (filho) aparece em 1804 solicitando confirmação do seu posto no Regimento de Milícias, para obtenção dessa solicitação relembra das patentes militares do seu pai e avô.

preto".¹³⁶ Desse modo, de acordo com a lógica do Antigo Regime, esses músicos buscavam se aproximar dos hábitos da elite branca local, e se distanciar das práticas que manchavam suas reputações.

Pelo exposto, é possível verificar que a Irmandade de Santa Cecília do Recife surge da necessidade do controle do ofício decorrente do aumento da concorrência em torno das práticas musicais, que antes eram exercidas na sua grande maioria pelos clérigos. Ao longo dos setecentos esses clérigos passaram a concorrer com uma grande quantidade de músicos livres, resultando na necessidade de instituir regras para o controle do ofício, bem como para legitimar as suas atuações. Outra singularidade é a concentração de músicos do Recife e a ausência do ingresso de músicos de Olinda na Irmandade de Santa Cecília do Recife. Em Olinda, surge em meados dos setecentos a devoção a Santa Cecília, entretanto não era certamente do interesse dos mestres da capela da Sé legitimar o ofício dos músicos livres, nem muito menos facilitar-lhe poder de controle. Embora fique evidenciado uma possível tensão entre os devotos de Santa Cecília em Recife e Olinda, acreditamos que, decorrente da alta demanda de contratação dos músicos-instrumentistas para festas oficiais religiosas e particulares, não existiam grandes conflitos entre essas duas localidades, como ficou descrito nas festas de aclamação do rei D. José I em 1751-52, quando o padre António da Silva de Alcântara recrutou além dos músicos do seu partido, os mais habilidosos instrumentistas e as "melhores vozes que havia em todo este continente [...]" (CORREA, 1753, p. 11). Este caso exemplifica bem a existência de uma constante negociação e do compartilhamento de práticas entre os músicos das vilas de Recife e Olinda para melhor atender as necessidades dos contratantes e de suas redes clientelares.

¹³⁶ Op. Cit., fl. 4.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo de uma abordagem etnomusicológica para com um campo histórico, propomos compreender as singularidades dos músicos e do ofício da música dentro do contexto das vilas de Recife e Olinda ao longo dos setecentos. Para isso, analisamos as trajetórias de cinco músicos atuantes nessa localidade, visando contribuir para o avanço nas pesquisas do patrimônio histórico musical pernambucano, portanto, suprir as lacunas de pesquisas musicológicas a respeito do contexto sociocultural das práticas musicais da capitania de Pernambuco, especificamente do século XVIII. Ao mesmo tempo, situamos as trajetórias dos músicos analisados como pertencentes ao contexto macro de Império Português para compreendermos os constantes trânsitos locais e ultramarinos, os frequentes compartilhamentos entre esses músicos e suas redes de relações, bem como compreender o exercício profissional das práticas musicais nas vilas do Recife e de Olinda nos setecentos.

A relevância dessa pesquisa está principalmente na sua abordagem, pois lança um olhar da etnomusicologia para um objeto de pesquisa situado em um espaço-tempo histórico. Juntamente com a contribuição de estudos recentes na área da História Cultural com foco na experiência colonial pernambucana, a pesquisa tem sua importância como reestudo de trabalhos pioneiros, baseando-se em novas estratégias de cruzamento de séries documentais arquivísticas e fontes secundárias capazes de lidar com o contexto sociocultural, seus agentes, suas práticas musicais. Esse tipo de abordagem, que engloba uma visão ampla do objeto, aberto a novas indagações, propiciou novas interpretações para se entender a produção musical nos marcos do colonialismo setecentista, não se limitando apenas a descrever fatos coletados nos arquivos. Sendo assim, a pesquisa não está concentrada na reconstrução das trajetórias de expoentes, com o intuito de descrever os músicos “mais importantes” ou descobrir obras musicais inéditas, mas sim em utilizar o estudo de um grupo recorrente nas fontes históricas como “guia de estudo” para constituir um outro entendimento do ofício da música enquanto prática social.

Ao analisarmos os esboços das trajetórias de cinco músicos pertencentes a duas gerações atuantes entre 1720-1790 — Ignácio Ribeiro Noya, Jerônimo de Souza Pereira, Antônio da Silva de Alcântara, Luiz Alvares Pinto e Manoel de Almeida Botelho — com suas redes de relações, foram surgindo várias pistas factuais e documentais que contribuíram para complementarmos essas trajetórias, além de identificarmos, a partir dos cruzamentos entre esses vários agentes sociais, questões subjetivas a respeito das práticas musicais e dos

agentes sociais envolvidos. Questões que só foram possíveis serem extraídas em decorrência de um olhar atento às interações entre esses músicos e suas redes, complementado com as ferramentas conceituais da historiografia brasileira e portuguesa a respeito do Antigo Regime.

O presente trabalho está imerso na mentalidade e nas particularidades do Antigo Regime, portanto se situando em um contexto e uma temporalidade histórica estranhos aos olhares contemporâneos, remetendo-nos a constantes vigilâncias aos anacronismos. Sendo assim, para esse contexto, como mencionado, foram de crucial importância os avanços da historiografia brasileira e portuguesa sobre a lógica do Antigo Regime, igualmente, das práticas costumeiras na América Portuguesa. Portanto, propiciando ferramentas conceituais para aprofundarmos as correlações entre os músicos e suas redes, revelando a existência de certas compatibilidades das práticas musicais entre a metrópole e a América Portuguesa fomentados por redes clientelares das duas partes do Atlântico.

As questões factuais que foram surgindo no decorrer da pesquisa, a partir do cruzamento das fontes documentais, muitas dessas inéditas, sinalizam para o longo percurso que ainda está por ser traçado a respeito das práticas musicais em Pernambuco, principalmente no que diz respeito aos séculos XVI, XVII e primeira metade do século XVIII. O árduo trabalho de consulta dos inúmeros arquivos e garimpagem das fontes em busca de pistas documentais foram recompensados com novas interpretações sobre os músicos, bem como um maior entendimento das suas atuações profissionais dentro do contexto sociocultural. Os desafios da escassez de fontes documentais disponíveis, principalmente em relação à primeira metade dos setecentos, foram supridos pelas grandes contribuições das pesquisas documentais do musicólogo Pe. Jaime Diniz, complementadas com novas fontes localizadas no decorrer da pesquisa.

A partir do diálogo e do cruzamento das trajetórias desses cinco músicos, conseguimos perceber um cenário musical que constantemente dialogava com a metrópole. Ao situarmos nosso olhar para os agentes sociais locais envolvidos, percebemos uma significativa quantidade de músicos com compatível formação e competência musical. Como alguns desses músicos aparecem em poucas documentações em relação a outros, disso resultou atribuições equivocadas de "genialidade" e "maior importância" para determinados músicos, dentro de um contexto social generalista de "música colonial brasileira", sem levar em consideração também as particularidades dos contextos micro locais em que esses músicos estavam inseridos.

Muitos dos músicos das vilas do Recife e de Olinda setecentista adquiriram a

competência musical através das relações mestre/aprendiz, outros em instituições dentro do contexto local e também metropolitano. Ao longo dos setecentos, esses músicos, muitos deles pardos, criaram projetos e, com as adversidades de uma sociedade altamente hierarquizada e preconceituosa, necessitaram se moldar constantemente à lógica do sistema e recorrer aos favores para a realização dos seus projetos.

Os cruzamentos entre esses músicos e seus protetores, nos possibilitou traçar o perfil das redes clientelares que fomentavam os músicos na capitania de Pernambuco. Esses cruzamentos demonstram também que para um músico setecentista conseguir favores como financiar seus estudos, viajar à metrópole, realizar publicações ou até mesmo conseguir bons contratos nos mais almejados espaços de atuação das vilas do Recife e Olinda, não bastava apenas o domínio prático e especulativo da música, era necessário construir boas relações clientelares, muitas vezes intermediadas por familiares e amigos protetores. As redes familiares e de amizades, na maioria das vezes, se congregavam em irmandades onde compartilhavam — no caso das irmandades de negros e pardos no contexto pesquisado — das memórias e sangue da "gente de cor" que lutaram na Restauração Pernambucana do domínio holandês no século XVII. Portanto, essa "gente de cor" chegou aos setecentos com uma forte noção de identidade étnica, criando uma consolidada comunidade de pardos nas vilas do Recife e de Olinda e se unindo sempre que preciso pela ajuda e compartilhamentos para com seus irmãos e irmãs.

As redes clientelares identificadas no decorrer dessa pesquisa trouxeram pistas para aprofundarmos as trajetórias desses músicos, assim como sinalizaram para outras possibilidades de documentação a serem consultadas. Sugeriram também que o perfil dessas redes, principalmente recifense, era formada por membros da elite comercial e mercantil, na grande maioria imigrantes ou filhos de imigrantes portugueses, principalmente vindos do norte de Portugal na virada do século XVII para o XVIII e que fizeram fortuna na América Portuguesa ao longo dos setecentos. Muitos desses foram ocupantes da Câmara Municipal, e homens de poder e cabedais que constantemente buscavam reproduzir os hábitos cortesãos. Dessa maneira, as trajetórias desses ricos mecenas e suas proteções para com os músicos setecentistas do Recife expõem novas possibilidades interpretativas em futuras investigações.

Para além das redes clientelares locais, as trajetórias dos cinco músicos analisados trouxeram à lume a existência de redes clientelares dos músicos da América Portuguesa na metrópole, redes compostas pela alta nobreza e pelo alto clero lisboeta, direcionando o olhar para possíveis documentações que aprofundarão as trajetórias desses e de outros músicos.

Fato que sinaliza também para a compatibilidade da formação e atuação dos músicos dos dois lados do Atlântico, talvez não com o grau de formação dos músicos da corte, mas com suficiente capital musical para atender as redes clientelares locais e metropolitanas.

Decidimos escolher esses cinco músicos de gerações diferentes para conseguirmos compreender as "faces" do ofício da música nas vilas do Recife e de Olinda nos setecentos. Desse modo, conseguimos perceber a existência de uma compatibilidade estético/perfomática com a metrópole reforçada pelas constantes comunicações e trânsitos ultramarinos dos músicos com a metrópole até por volta de meados dos setecentos. Estas compatibilidades foram dando lugar para autonomias locais decorrentes principalmente das reformas pombalinas, entre elas, a criação de companhias monopolistas, limitando a comercialização das “drogas da terra” na mão de poucos, prejudicando algumas redes clientelares que fomentavam certos músicos; a expulsão dos jesuítas, que eram grandes responsáveis pelas constantes comunicações com as novidades da corte, além de serem os responsáveis pela formação da "gente da terra" sem grandes distinções entre os mulatos e brancos. Ainda dentro do contexto das reformas pombalinas ocorreu a modernização do ensino e o surgimento dos cargos de mestres e professores régios. Portanto, a secularização do ensino, bem como a responsabilidade da transmissão desse ensino pela gente da terra, acarretou em autonomias locais, pouco percebidas na primeira metade dos setecentos, resultando no gradativo distanciamento da compatibilidade com a metrópole antes percebida.

Levando em consideração outros contextos, sem perder o foco do contexto local, propomos também compreender a organização do ofício da música nas vilas de Recife e Olinda. A partir da observação das atuações dos músicos, constatamos a existência de uma hierarquia do ofício da música ao longo dos setecentos. Entretanto dentro da sociedade hierarquizada do Antigo Regime, essas macros hierarquias eram fragmentadas em micro hierarquias, comprovando que o ofício da música serviu como mecanismo de inserção social principalmente da "gente de cor", resultando também em alguns casos em uma sutil ascensão social.

A hierarquia do ofício da música não era fixa, uma vez que, para chegar ao topo da hierarquia, ou seja, ao nível de um mestre da capela, não bastava apenas o conhecimento e a competência musical, essas características eram somadas às redes clientelares desses músicos e essas redes assumiam o papel de contratantes ou de intermediários, mediando as interações. No caso dos mestres da capela da Sé de Olinda, sua posição de destaque, protegida pelos bispos e muitas vezes pelo cabido da Sé, lhes propiciava certos privilégios, como o estanco de

certos espaços de atuação, privilégios que outros mestres de música não tinham. Entretanto, ao analisarmos o perfil dos músicos percebemos que, decorrente dos constantes conflitos dos potentados do açúcar de Olinda e do comércio do Recife pelo mando do poder local, ao que parece, o estanco do mestre da capela da Sé de Olinda não alcançou a vila do Recife, se limitando apenas à freguesia da Sé. Graças ao significativo número de músicos atuantes no Recife e dos ricos potentados do comércio de “grosso trato” que financiavam e protegiam esses músicos, eles puderam manter sua independência.

Ao que parece, em meados dos setecentos, o número de músicos professores dessa arte e amadores era significativo, possivelmente resultando em constantes colaborações e conflitos. Tal qual a esse cenário das vilas do Recife e Olinda, em Lisboa, a Irmandade de Santa Cecília queixava-se de semelhantes problemas e a solução, na corte, só foi resolvida por volta de 1760. As datas das reivindicações da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, descritas em seu *compromisso* de 1749, coincidem com as informações sobre a existência da devoção à Santa Cecília em Olinda e Recife, constituindo mais um exemplo dos constantes trânsitos e trocas entre a metrópole e a capitania.

A abordagem da etnomusicologia, focada nos esboços das trajetórias de cinco músicos pernambucanos, propiciou compreender práticas normativas dos músicos e o ofício profissional da música das vilas de Recife e Olinda nos setecentos, não se esgotando as possibilidades de questões subjetivas extraídas das interações desses músicos com outros agentes sociais, que serão aprofundadas oportunamente. Em síntese, a contribuição da presente pesquisa está na possibilidade de poder dar prosseguimento a uma abordagem metodológica pouco explorada pelos musicólogos brasileiros e contribuir também para despertar o interesse de outros estudantes pela investigação etnomusicológica de novos aspectos das culturas musicais históricas do Brasil.

REFERÊNCIAS

1. FONTES MANUSCRITAS

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO.

- Papéis Avulsos de Pernambuco

AHU_ACL_CU_015, Cx. 43, D. 3920

AHU_ACL_CU_015, Cx. 57, D. 4943

AHU_ACL_CU_015, Cx. 29, D. 2656

AHU_ACL_CU_015, Cx. 38, D. 3387

AHU_ACL_CU_015, Cx. 81, D. 6737

AHU_ACL_CU_015, Cx. 93, D. 7421

AHU_ACL_CU_015, Cx. 73, D. 6118

AHU_ACL_CU_015, Cx. 33, D. 3050

AHU_ACL_CU_015, Cx. 12, D. 1175

AHU_ACL_CU_015, Cx. 15, D. 1255

AHU_ACL_CU_015, Cx. 80, D. 6683

AHU_ACL_CU_015, Cx. 270, D. 17985

AHU_ACL_CU_015, Cx. 114, D. 8750

AHU_ACL_CU_015, Cx. 15, D. 7046

AHU_ACL_CU_015, Cx. 109, D. 8407

- Papéis Avulsos da Bahia

AHU_ACL_CU_005, Cx. 77, D. 6344

ARQUIVO DOM JOSÉ LAMARTINE — CÚRIA METROPOLITANA DE OLINDA E RECIFE.

-Livro de certidões de missas pelas almas dos irmãos da Irmandade de Santa Cecília (1790-1846), ms, S/c. Coleção: Santa Cecília.

-Livro de termos da Irmandade de Santa Cecília do Recife (1789-1840). Coleção: Santa Cecília, ms, S/c. Coleção: Santa Cecília.

-Livros de Receita e despesas da Irmandade de Santa Cecília do Recife (1788-1853), ms, S/c. Coleção: Santa Cecília.

-Livro de entrada dos irmãos professores da Irmandade de Santa Cecília do Recife (1789-1800), ms (cópia século XIX), S/c. Coleção: Santa Cecília.

-Termos de posses capitulares da Catedral de Olinda 1796 a 1851, ms. S/c. Coleção: Catedral.

-Contas do Cabido da Sé de Olinda (1788-1800). [Livro extraviado começando no folio 51 a partir de 1800], ms. S/c. Coleção: Catedral.

-Estatuto da catedral da cidade de Olinda ordenados pelo ilustríssimo senhor D. Fr. José Fialho, bispo de Pernambuco e do conselho de sua majestade no ano de 1728, ms. S/c. Coleção: Catedral.

-Notas ligeiras sobre a igreja de São Pedro dos Clérigos e sua Venerável Irmandade [...], Recife 1919, ms, S/c. Coleção São Pedro dos Clérigos.

-Resumo histórico da fundação da Igreja de S. Pedro e de sua Venerável Irmandade [1919], ms, S/c. Coleção: São Pedro dos Clérigos.

ARQUIVO DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DO RECIFE.

-Livro das Procissão de cinzas (1720-1723), ms, S/c.

-Livro 2º de Receitas e despesas (1730-1742), ms, S/c.

-Livro 3º de Receitas e despesas (1742- ?), ms, S/c.

ARQUIVO DO INSTITUTO ARQUEOLÓGICO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO PERNAMBUCANO.

-Testamento e inventário [1768] de Teresa Afonso, preta forra, ms, Cx. 0004.

-Carta avulsa do Fr. António de Santa Izabel sobre o alvará de proibição do ensino de gramática nos conventos da Bahia e Capitania de Pernambuco [1760], ms. (Carta avulsa).

-Livro de Registros de Cartas Avulsas da Câmara do Recife (1721-1812), ms, S/c.

BIBLIOTECA JOSÉ ANTÔNIO GONSALVES DE MELLO — INSTITUTO RICARDO BRENNAND.

-Partitura do Himno O'Penha, música do compositor Luiz Alvares Pinto, ms, s/d, s/c. Coleção PJD. (localizado e identificado em nossa pesquisa de campo).

-Partitura do mandatum a 3 vozes, atribuída a Luiz Alvares Pinto pelo Pe. Jaime Cavalcante Diniz, ms, s/d, s/c. Coleção PJD. (localizado e identificado em nossa pesquisa de campo).

-Fichários do arquivo Pe. Jaime Cavalcante Diniz, ms. Coleção PJD.

-Cadernos/Pesquisas do Pe. Jaime Cavalcante Diniz, ms. Coleção PJD.

-Pastas/Pesquisas do Pe. Jaime Cavalcante Diniz, ms. Coleção PJD.

-Cartas 1950-1969 do Pe. Jaime Cavalcante Diniz, ms. e datilografado. Coleção PJD.

-Documentação avulsa do Pe. Jaime Cavalcante Diniz, ms. e datilografado. Coleção PJD.

BIBLIOTECA ALMEIDA CUNHA — INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL — 5º SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL RECIFE-PE.

-Livro de sepultamento da Irmandade de São Pedro dos Clérigos (1729-1835), ms, s/c. Coleção Irmandade de São Pedro.

-Índice dos irmãos falecidos da Irmandade [de São Pedro dos Clérigos] desde sua instalação (1700-1933), ms, S/c. Coleção Irmandade de São Pedro.

-Partitura da missa da festa de São João Nepomuceno (XVIII) (consta no envelope a lápis: "Cônego Caetano da Silva?"), ms, s/c. Coleção Irmandade de São Pedro.

-Livro de recibo de esmolas e missas da Igreja do Rosário do Recife (1751-1849), ms, livro 33.

-Livro de lista dos irmãos (L-P) dos inquilinos/ foreiros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Recife (1739), ms, cx. 06.

-Livro de lista dos irmãos (L-P) dos inquilinos/ foreiros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Recife (1760), ms, cx. 11.

-Livro de Certidões de missas de defuntos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Recife (1786-1840), ms, cx. 16.

-Livro de Matrícula dos irmãos Irmandade Nossa Senhora do Terço (1758-XIX), ms, cx. 01.

2. FONTES IMPRESSAS

AUTOS de inventário que se faz dos bens que ficaram por falecimento do Eminentíssimo senhor Cardeal Patriarca, o qual se continua com os Ilustríssimos e Excelentíssimos Senhores Marquês do Lavradio, Principais de Alarcão e Almeida e o Conde de Avintes, seus sobrinhos e testamenteiros [1754]. Transcrição paleográfica realizada por Lina Maria Marrafa de Oliveira, no âmbito do Projecto: “A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro, Séculos XVII, XVIII e XIX”.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos... / pelo Padre D. Raphael Bluteau. - Coimbra : no Collegio das Artes da Companhia de Jesu. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 10 v.**

COLLECÇÃO das leys, decretos, e alvarás, que comprehende o feliz reinado del rey fidelissimo D. José o I. Nosso senhor desde o anno de 1750 até o de 1760, e a Pragmatica do senhor Rey D. João o V. do anno de 1749, tomo I. Lisboa: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1771.

COMPROMISSO da Irmandade da Gloriosa Virgem è Martir Santa Cecilia [de Lisboa] ordenado pellos Professores da Arte da Musica em o Anno de 1749. Transcrição paleográfica do musicólogo João Pedro d'Alvarenga, 2004.

CORREA, Filippe Neri. **Relação das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz aclamaçam do mui alto, e poderoso rey de Portugal D. Joseph I. nosso senhor do anno de 1751. para o de 1752. sendo governador, e capitão general destas capitanias o ... senhor Luiz Joseph Correa de Sá Por Filippe Neri Correa official mayor da Secretaria do Governador, e Secretario particular do mesmo illustrissimo, e Excellentissimo Senhor Governador.** Lisboa: Oficina de Manoel Soares, 1753. 22 p.

INFORMAÇÃO geral da capitania de Pernambuco (1749). In: **ANAIS da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**, vol. XXVIII. Rio de Janeiro, 1908. p. 117-496.

Irmandade de Santa Cecília [1720], Lisboa, Basílica dos Mártires, Documentos do Cofre, s/n. Transcrição paleográfica do musicólogo João Pedro d'Alvarenga, 2004.

PINTO, Luiz Alvares. **Diccionario pueril para uso dos meninos, ou dos que principiaõ o ABC, e a soletrar dicções, dedicado ao senhor doutor Domingos da Costa Monteiro, Cavalleiro professo na Ordem de Christo, por Luiz Alvares Pinto, Natural da Villa de S. António do Recife de Parnambuco.** Lisboa: Officina patr. de Francisco Luiz Ameno, 1784.

SUMMULA Triunfal da nova e grande celebridade do glorioso e invicto martyr S. Gonçalo Garcia, Dedicada, e offerecida ao Senhor Capitão Jozé Rabello de Vasconcellos, por seu autor Soterio da Sylva Ribeiro: Com huma Colleção de varios folguedos, e danças, Oração Panegirica, que recitou o Doutissimo, e Reverendissimo Padre Fr. Antonio de Santa Maria Jaboatam, Religioso Capucho da Provincia de S. Antonio do Brazil, Na igreja dos Pardos da Senhora do Livramento. In: **Revista do IHGB**, tomo 99, vol. 153, p. 7-113, 1926.

VIDE, Sebastião Monteiro da. **Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia:** feitas e ordenadas pelo ilustríssimo, e reverendíssimo senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do conselho de Sua Mejestade [sic], propostas e aceitas em sínodo diocesano, que o dito senhor celebrou em 12 de junho do ano de 1707. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2007.

3. OBRAS CONSULTADAS

ACIOLI, Vera Lúcia Costa. **A Identidade da Beleza:** dicionário de artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco. Recife: Editora Massangana, 2008.

ALEGRIA, José Augusto. **Discurso apologético:** polémica musical do padre Caetano de Melo de Jesus, natural do Arcebispado da Bahia, Bahia 1734. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985a.

ALEGRIA, José Augusto. **O ensino e prática da música nas sés de Portugal:** da reconquista aos fins do século XVI. Lisboa: Biblioteca Breve, 1985b.

ANUNCIAÇÃO, Fr. António Arcanjo da. **Crônica do Mosteiro de S. Bento de Olinda até 1763.** Recife: Impresso nas Oficinas da Imprensa Oficial, 1940.

BARBOSA, Renato Bezerra de Freitas. **Ser artífice na América Portuguesa:** trabalho e organização laboral no Recife setecentista. 2015. 291 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

BARCELLAR, Carlos. Fontes documentais: uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas.** 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2005. p. 23-79.

BASTOS, Rafael. J. M. Esboço de uma teoria da música: Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. **Anuário antropológico/93**, Rio de Janeiro: vol. 1993, p. 9-73, 1995.

BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo:** produzir e analisar dados etnográficos. Petrópolis: Vozes, 2007.

BETHENCOURT, Francisco; CURTO, Diogo Ramada (Org.). **A expansão Marítima Portuguesa:** 1400-1800. Tradução de Miguel Mata. Lisboa: Edições 70, 2010.

BEZERRA, Janaina Santos. **A fraude da tez branca:** a integração de indivíduos e famílias pardas na elite colonial pernambucana (XVIII). 2016. 232 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

BEZARRA, Janaina dos S.; ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de. "Pompa e Circunstância" a um santo pardo: São Gonçalo Garcia e a luta dos pardos por inserção social no XVIII. **História Unissinos.** São Leopoldo, vol. 16, n.1, p. 118-129, jan./abr. 2012.

BOURDIEU, Pierre. Compreender. In: BOURDIEU, Pierre et al (Org.). **A miséria do mundo.** Tradução: Vários tradutores. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 693-733.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta (Org.). **Usos & abusos da história oral.** 4 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2001. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. A construção do Objeto. In: BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude (Org.). **Ofício de sociólogo: Metodologia da pesquisa na sociologia**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. Cap. 2. P. 45-72.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOXER, Charles R. **Relação racial no Império colonial português 1415-1825**. Tradução de Elice Munerato. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BOXER, Charles R.. **O Império colonial português 1415-1825**. Tradução de Inês Silva Duarte. Lisboa: Edições 70, 1969.

BRITO, Manuel Carlos de. **Opera in Portugal in the Eighteenth century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa. **História da música portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

BUDASZ, Rogério. **Teatro e música na América Portuguesa: Convenções, repertório, raça, gênero e poder**. Curitiba: Deartes, UFPR, 2008.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Tradução de Eila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2003. 117 p.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Tradução de Sérgio Goes de Paula. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. O Colégio de Jesus do Recife e Igreja de Nossa Senhora do Ó: história e articulação espacial. **Barroco: Actas do II Congresso Internacional**, Porto, p. 99-110, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC, 1962. 2 v.

CASTAGNA, Paulo. O som na Catedral de Mariana nos séculos XVIII e XIX. In: FURTADO, Júnia Ferreira (org.). **Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África**. São Paulo: Annablume, Belo Horizonte: Fapemig, PPG-UFMG, 2008, P. 91-117. (Coleção Olhares).

CASTRO, Celso. **Pesquisando em arquivos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CAVALCANTI, Vanildo Bezerra. **Recife do Corpo Santo**. 2. ed. Recife: Bagaço, 2009.

CHACON, Gilson Rodrigues. **Ensaio sobre algumas trajetórias musicais em Recife e Olinda do século XVIII**. Monografia para a disciplina Estudo Individual Orientado. PPGMUS/UFRGS. Porto Alegre: nov., 2016.

CHITUNDA, Paulo Alexandre Sicato. **Entre missas e batuques: Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em Recife, Goiana e Olinda - Século XVIII**. 2014. 194 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. Estudo histórico-retrospectivo sobre as artes em Pernambuco. **Revista do IAHGP**, Recife: n. 54, p. 3-45, 1900.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Nossa Senhora do Livramento**. Recife: Imprensa Industrial, 1903.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. Mosaico pernambucano. **Revista de Historia de Pernambuco**, Recife, n. 14, p.1-97, 1924.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Anais Pernambucanos: 1701-1739**. Vol. 5. Recife: Arquivo Público Estadual, 1953.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Anais Pernambucanos: 1740-1794**. Vol. 6. Recife: Arquivo Público Estadual, 1954.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Dicionário Biográfico de Pernambucanos Celebres**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1982.

COSTA, José C. Regueira. Manuscritos da Irmandade de N. Sra. do Rosário dos Pretos do Recife. **Revista Arquivos**, Recife, Diretório de Documentação e Cultura, n. 1-2, p. 53-120, 1945-1951.

COUTO, Domingos do Loreto. **Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco**. Rio de Janeiro: Oficina Tipográfica da Biblioteca Nacional, 1904.

COSTA, Elisa Maria L da. A jacobéia: achegas para a história de um movimento de reforma espiritual no Portugal setecentista. **Arquipélago-História**, 2º série, vol.14, p. 31-48, 2010.

CRISPIN, Ana Carolina Teixeira. **Além do acidente pardo: Os oficiais das milícias pardas de Pernambuco e Minas**. 2011. 188 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

CURVELO, Arthur Almeida Santos de Carvalho. **O senado da câmara de Alagoas do Sul: governança e poder local no Sul de Pernambuco (1654 – 1751)**. 2014. 221 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

DENORA, Tia. **Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna**. Berkeley: University Of California, 1995.

DIAS, Andrea Simone Barreto. **Os incômodos da cor parda no Pernambuco colonial: Olhares sobre a festa de homenagem à São Gonçalo Garcia**. 2010. 106 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2010.

DIAS, Érika S. de Almeida C.. Martinho de Melo e Castro e a extinção da companhia pombalina em Pernambuco. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. **Anais XXVI Simpósio Nacional de História- ANPUH**. São Paulo: ANPUH, 2011. P. 1-11.

DIAS, Sérgio. Novas reflexões - Comparadas – sobre o fenómeno musical mineiro de setecentos. In: LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (Org.). **As músicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 469-484.

DIAS, Sérgio. O Te Deum e a obra conhecida de Luís Álvares Pinto: A trajetória de um espólio dos trópicos - Cronologia (comentada) das edições e registros discográficos disponíveis. In: FERREIRA, Manuel Pedro; CASCUDO, Teresa (org.). **Música e história: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito**. Lisboa: Edições Colibri/ CESEM, 2017, p. 283-297.

DINIZ, Jaime Cavalcante. Revelação de um compositor brasileiro do século XVIII. **Anuario**, University of Texas Press: vol. 4, p. 82-97, 1968.

DINIZ, Jaime Cavalcante. **Te Deum Laudamus [Luiz Alvares Pinto]: 4 vozes mistas e baixo contínuo**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1968.

DINIZ, Jaime Cavalcante. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Tomo I. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1969.

DINIZ, Jaime Cavalcante. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Tomo II. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1971a.

DINIZ, Jaime Cavalcante. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Tomo III. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1979.

DINIZ, Jaime Cavalcante. Velhos organistas do passado, 1559-1745. **Universitas** - Universidade Federal da Bahia, Salvador, n. 10, p. 5-45, abr./Jun, 1971b.

DINIZ, Jaime Cavalcante. **Luiz Alvares Pinto: Arte de solfejar**. Edição fac-similar. Recife: Funarte, 1977a.

DINIZ, Jaime Cavalcante. Mestres de capela de Matriz de Santo António do Recife. **Revista Arquivos**, nova série, Secretaria de Educação e Cultura. Recife, n. 2, p. 209-231, 1977b.

DINIZ, Jaime Cavalcante. O Recife e sua música. In: RECIFE. Arquivo Público Estadual do (Ed.). **Um tempo do Recife**. Recife: Ed. Universitária, 1978. P. 23-77.

DINIZ, Jaime Cavalcante. **Organistas da Bahia: 1750-1850**. Salvador: Tempo Brasileiro, 1986.

DINIZ, Jaime Cavalcante. **Mestres da Capela da Misericórdia da Bahia: 1647-1810**. Salvador: Ced, 1993.

DODERER, Gerhard. A constituição da banda real na corte Joanina (1721-24). **Revista Portuguesa de Musicologia**, Lisboa, n. 13, p. 7-34, 2003.

DUPRAT, Régis. Música na Bahia colonial. **Revista de História**, USP. São Paulo: vol. 61, p. 93-116, 1965.

DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo colonial**. São Paulo: Paulus, 1995.

DUPRAT, Régis. A música sacra no Brasil colonial: uma reflexão ontológica-hermenêutica. **Revista Brasileira de Música**, Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, vol. 25, n.2, p. 287-298, Jul./Dez. 2012.

ELIAS, Nobert. **Mozart: Sociologia de um gênio**. Tradução: Sergio Goes de Paulo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FONSECA, Euclides. Um século de vida musical em Pernambuco [1925]. In: **Livro do Nordeste**. Secretaria da Justiça. Arquivo Público Estadual. 1979.

FONSECA, Zilda. **Euclides Fonseca: meio século da vida musical no Recife**. Recife: Editora Universitária, 1996.

FERNANDES, Cristina. A música sacra no período pombalino. **Revista Camões**, Lisboa, n. 15/16, p. 87-101, 2003.

FERNANDES, Cristina. **Devoção e teatralidade: as vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal pombalino**. Lisboa: Colibri, 2005.

FERNANDES, Cristina Isabel Videira. **O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807**. 2010. 2 v. Tese (Doutorado em Musicologia) - Universidade de Évora, Évora, 2010.

FERNANDES, Cristina. A patriarcal e as capelas da corte portuguesa (1750-1807): rede institucional, organização interna e perfil musical. In: LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (Org.). **As músicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 385-425.

FERNANDES, Cristina. **Boa voz de tiple sciencia de música e prendas de acompanhamento: O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

FONTES, Susana; KEMMLER, Rolf; COELHO, Sónia. O dicionário pueril para uso dos meninos (1784) do pernambucano Luís Álvares Pinto (1719-1789). **Acta Scientiarum: language and culture**, Maringá, vol. 38, n. 4, p.377-384, 2016.

FRAGOSO, João; BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊIA, Maria de Fátima (Org.). **O Antigo Regime nos Trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (século XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima. **Na trama das redes: política e negócio no império português, séculos XVI-XVIII**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FRAGOSO, João. Capitão Manuel Pimenta Sampaio, senhor do engenho do Rio Grande, neto de conquistadores e compadre de João Soares, pardo: notas sobre uma hierarquia social costumeira (Rio de Janeiro, 1700-1760). In: FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (Org.). **Na trama das redes: política e negócio no império português, séculos XVI-XVIII**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 244-294.

FRANCISCO e o Recife. **Revista Arquivo**, Recife, mar. 1944.

FREITAS, Mariana Portas. A escola de canto de órgão (1759) de Caetano de Melo de Jesus: um aparato teórico singular no contexto da teoria musical luso-brasileira. In: LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (Org.). **As músicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 149-175.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o Regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Olinda: 2º guia prático histórico e sentimental de cidade brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

GALVÃO, Tácito Luiz Cordeiro. A Irmandade e Recolhimento de N. S. da Conceição de Olinda e a Restauração. **Revista do IAHGP**, Recife: n. 62, p. 57-84, 2009.

GALVÃO, Tácito Luiz Cordeiro. A Ordem Terceira de São Francisco de Igarassu. **Revista do IAHGP**, Recife: n. 65, p. 169-226, 2012.

GARDEL, Luis D.. **Deux Messes: calligraphiées par Caetano da Silva Chanoine à la Cathédrale d'Olinda 1772**. Rio de Janeiro: Lux, 1959.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Tradução de Maria Betânia Amoroso; tradução dos poemas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOUVEIA, António Camões. Estratégias de interiorização da disciplina. In: MATTOSO, José; HESPANHA, António Manuel (Org.). **História de Portugal: O Antigo Regime (1620-1807)**. Lisboa: Ed. Estampa, 1993. Vol. 4, p. 415-449.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Tradução de: Ana Luisa Faria. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

GUERRA, Flavio. **Velhas igrejas e subúrbios históricos**. Recife: Departamento de Documentação e Cultura Prefeitura Municipal do Recife, 1960.

HESPANHA, António M. **Imbecillitas: As bem-aventuranças da inferioridade nas sociedades de Antigo Regime**. Minas Gerais: Fafich, 2008.

HESPANHA, António Manuel; MONTEIRO, Nuno G. A família. In. MATTOSO, José; HESPANHA, António Manuel (Org.). **História de Portugal: O Antigo Regime (1620-1807)**. Lisboa: Ed. Estampa, 1998. Vol. 4, p. 273-394.

HESPANHA, António Manuel. Antigo Regime nos trópicos? Um debate sobre o modelo político do Império colonial português. In: FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (Org.). **Na trama das redes: política e negócio no império português, séculos XVI-XVIII**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. Cap. 1. p. 44-93.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)**. 2006. 699 f. Tese (Doutorado em Musicologia) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Os jesuítas e a música no Brasil colonial**. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

HOORNAERT, Eduardo et al (Org.). **História da igreja no Brasil: Ensaio de interpretação a partir do povo**. Tomo II/1. 4. ed. Petrópoles: Vozes, 1992.

JABOATÃO, Fr. António de Santa Maria. **Novo orbe seráfico brasílico, ou, chronica dos frades menores da província do Brasil**. Rio de Janeiro: Typ. Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1859. 3 v.

JASEN, Bonifácio. Livro do gasto da sacristia do Mosteiro de São Bento de Olinda. Separata de: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, vol. 12, p. 233-386, 1955.

LANGE, Francisco Curt. A organização musical durante o período colonial brasileiro. Separata de: **Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiro**, Coimbra: vol. 4, 1966.

LANGE, Francisco Curt. Um fabuloso redescobrimento. Separata de: **Revista de História**, São Paulo, vol. 4, n. 107, p. 45-67, 1966.

LANGE, Francisco Curt. Documentação musical pernambucana. **Revista do IAHGP**, Recife, n. 51, p. 335-406, 1979.

LAPLANTINE, François. **A descrição etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo I; II; III. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1945.

LEITE, Serafim. **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil 1549-1760**. Lisboa: Brotéria, 1953.

LESSA, Elisa Maria. Missionação e diálogo de culturas: a música nos mosteiros beneditinos do Brasil colonial. In. NERY, Rui Vieira (Org.). **A música no Brasil colonial**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. P. 135-155.

LINS, Ricardo Meira. O legado de Jaime Diniz (1924-1989). **Revista Brasileira de Música-PPGM- UFRJ**, Rio de Janeiro, vol. 24, n. 1, p. 193-203, 2011.

LISBOA, Breno Almeida Vaz. **Uma elite em crise:** a açucarcocracia de Pernambuco e a Câmara Municipal de Olinda nas primeiras décadas do século XVIII. 2011. 224 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

LUCAS, Maria Elizabeth. Diálogo entre as musicologias portuguesas e brasileiras. **em Pauta:** revista do curso de Pós-Graduação em Música UFRGS, Porto Alegre, vol. 1, n. 2, p. 66-69, jun. 1990.

LUCAS, Maria Elizabeth. Processos de trabalhos na pesquisa musicológica. In: ANPPOM, 9., 1996, Rio de Janeiro. **Anais do IX Encontro Anual da ANPPOM.** Rio de Janeiro: ANPPOM, 1996. P. 87-92.

LUCAS, Maria Elizabeth. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro. In: SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1., 1998, Curitiba. **Anais do Simpósio Latino Americano de musicologia.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. P. 69 - 74.

LUCAS, Maria Elizabeth. Rio de Janeiro 1670-1720: musicologia de fragmentos a partir de fontes inquisitoriais. NERY, Rui Vieira (Org.). **A música no Brasil colonial.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. P. 35-71.

LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (Org.). **As músicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime:** repertórios, práticas e representações. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

LUCAS, Maria Elizabeth. Ver, ouvir, delatar: um estudo etnomusicológico do confronto das alteridades musicais europeias e africanas no espaço Atlântico (século XVII-XVIII). In: LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (Org.). **As músicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime:** repertórios, práticas e representações. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. P. 235-253.

LUCAS, Maria Elizabeth (Org.). **Mixagens em campo:** etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavíslua, 2013. 304 p.

LUCAS, Maria Elizabeth. De escravo-peão a mestre de música: ensaios de cidadania e liberdade nas malhas do escravagismo (RS/ 1780-1834). In: XAVIER, Regina Celia Lima; OSÓRIO, Helen (Org.). **Do tráfico ao pós-abolição:** trabalho compulsório e livre e a luta por direitos sociais no Brasil. São Leopoldo: Oikos, 2018. P. 240-269.

MACHADO, Alex Rolim. **Os poderes além da inquisição:** a sociabilidade dos familiares e comissários do santo ofício nas atividades seculares e administrativas locais (alagoas colonial, 1674-1820). 2016. 385 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Sociais, Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2016.

MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães. **Homens de negócio, de fé e de poder político:** a Ordem Terceira de São Francisco do Recife, 1695-1711. 2010. 242 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MARTINS, William de Souza. D. Domingos do Loreto Couto e a construção de modelos de santidade feminina na época colonial. **Revista do Mestrado de História da Universidade Severino Sombra.** Vassouras, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 1, p. 193-229, 2009.

MATTOS, Cleofe Person de. **José Maurício Nunes Garcia:** Biografia. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997.

MATTOSO, José; HESPANHA, António Manuel (Org.). **História de Portugal:** O Antigo Regime (1620-1807). Vol. 4. Lisboa: Ed. Estampa, 1993. 472 p.

MAXWELL, Kenneth. **Marquês de Pombal:** paradoxo do iluminismo. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MAZZA, José. Dicionario Biographico de Musicos Portuguezes (Cód. Cx IV/1-26 da Biblioteca Pública de Évora, ms. Datado de c. 1794, ed. José Augusto Alegria). Separata de: **Revista Ocidente**, 1947.

MEDEIROS, Tiago Silva. **"O sertão vai para o Além Mar":** a relação centro e periferia e as fábricas de couro em Pernambuco nos setecentos. 2009. 110 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

MELLO, António Joaquim de. **Biografias de alguns poetas, e homens illustres da provincia de Pernambuco.** Tomo I. Recife: Typografia Universal, 1856.

MELLO, António Joaquim de. **Biographias de Joaquim Ignacio de Lima, Luiz Alves Pinto, José Correia Picanço.** Recife: Typ de Manoel Figueiroa de Faria & Filhos, 1895.

MELLO, Evaldo Cabral de. **A fronda dos mazombos:** Nobres contra mascates, Pernambuco, 1666-1715. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MELLO, Evaldo Cabral de. **Olinda restaurada:** guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2007.

MELLO, Evaldo Cabral de. **O nome e o sangue:** Uma parábola genealogica no Pernambuco colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Henrique Dias:** governador dos pretos, crioulos e mulatos do estado do Brasil. Recife: Universidade do Recife, 1954.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Memorial histórico da Igreja do Corpo Santo do Recife por João Pereira Rebello Braga.** Recife: DPHAN, 1955.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. **João Fernandes Vieira**: mestre de campo da infantaria de Pernambuco. Recife: Universidade de Pernambuco, 1956.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Antônio Fernandes de Matos**: 1671-1701. Recife: DPHAN, 1957.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. Nobres e Mascates na Câmara do Recife: 1713-1738. **Revista do IAHP**, Recife, vol. 53, p. 113-262, 1981a.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Um mascate e o Recife**: a vida de Antônio Fernandes de Matos, no período de 1671-1701. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981b.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. Diário do Governador Correia de Sá: 1746-1756. **Revista do IAHP**, Recife, vol. 56, 1983a.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. A congregação do oratório de São Filipe Neri em Pernambuco. **Revista do IAHP**, Recife, vol. 57, p. 41-144, 1983b.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. **A Igreja de Nossa Senhora do Terço**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1984.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Estudos pernambucanos**: crítica e problemas de algumas fontes da história pernambucana. 2. ed. Recife: Fundarpe, 1986.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Tempo dos Flamengos**: Influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil. 4. ed. Recife: Topbooks, 2001.

MELO, Bruno Kawai Souto Maior de. **Desagravos e glórias**: trânsito, transitados e relações jurídico-religiosas no império português (1696-1762). 2014. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

MELO, Bruno K. S. M. de. Entre franciscanos e beneditinos: o caso de Domingos do Loreto Couto (1696-1762). **CLIO**: Revista de Pesquisa Histórica - Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, Recife, n. 34.1, p. 207-226, 2016.

MELO, José M. C. A. Caetano da Silva: calígrafo e decorador de livro. **Revista do Norte**, Pernambuco, Série III, n. 1, abr. 1942.

MENEZES, José Luiz da Mota. **Sé de Olinda**. Recife: Fundarpe, Diretório de Assuntos Culturais, 1985.

MENEZES, José Luiz da Mota (Org.). **Atlas histórico e geográfico do Recife**. Recife: Massangana, 1988.

MOREIRA, Paulo Estudante. **Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra).** 2007. 658 f. Tese (Doutorado em Musicologia) - Université Paris IV – Sorbonne École Doctorale V - Concepts Et Langages/Universidade de Évora Departamento de Música, Paris, 2007.

MOURA, Alex Silva de. **O beneficiamento do couro e seus agentes na capitania de Pernambuco (1710-1760).** 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

MUELLER, Fr. Bonifácio. **Olinda e suas igrejas: esboços histórico.** Recife: Livraria Pio Xii, 1945.

MUELLER, Fr. Bonifácio. **Convento de Santo António do Recife 1606-1956: Esboço histórico.** Recife: Imprensa Oficial, 1956.

MUELLER, Bonifacio. Dom Frei José Fialho, Bispo de Olinda e Arcebispo da Baía. In. **Revista Eclesiástica Brasileira**, Petrópolis, vol. 12, p. 347-370, 1952; vol. 14, p. 80-110, 1954; vol. 16, p. 904-916, 1956; vol. 17, 361-374, 1957.

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo de. **História da música.** 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/casa da Moeda, 1999.

NERY, Rui Vieira. O olhar exterior: os relatos dos viajantes estrangeiros como fontes para o estudo da vida musical luso-brasileira nos finais do Antigo Regime. In. NERY, Rui Vieira (Org.). **A música no Brasil colonial.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. P. 72-91.

NERY, Rui Vieira (Org.). **A música no Brasil colonial.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 457 p.

NERY, Rui Vieira. Espaço profano e espaço sagrado na música Luso-Brasileira do século XVIII. **Revista Música**, São Paulo, vol. 11, p. 11-28, 2006.

NEVES, Arcipio Francisco Gomes. **Motetos quaresmais de Luiz Álvares Pinto no acervo colonial pernambucano de Jaime Diniz.** 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

NETO, Luiz Domingos do Nascimento. **Cor, suor e som: Inserção social e prática musical no Recife (1789-1822).** 2014. 197 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

NOGUEIRA, Patrícia Moreira. Considerações sobre os relatórios de visitas ad limina apostolorum do bispado de Pernambuco (1680-1746): Aspectos históricos e historiográficos. **Revista de Fontes – UNIFESP.** São Paulo, n. 2, p. 1-50, 2015.

OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. Música e primeiras letras no Brasil setecentista: Luís Álvares Pinto, mulato, músico, mestre-da-capela e pedagogo. In. VIII CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 8., 2010, São Luís. **Anais do VIII Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação**. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2010. P. 563-569.

OLIVEIRA, Valdemar de. **O Capoeira um teatro do passado**. Brasília: MEC, Departamento de Documentação e Divulgação, 1976.

OBINO, Nise Poggi; DUPRAT, Régis. O estanco da música no Brasil Colonial. **Anuario**, University of Texas Press: vol. 4, p. 98-109, 1968.

PAIVA, José Pedro. **Os bispos de Portugal e do Império 1495-1777**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

PAIVA, José Pedro. Os bispos do Brasil e a formação da sociedade colonial (1551-1706). **Texto de História**: UNB, Brasília, vol. 14, n. 1/2, p.10-34, 2006.

PEREIRA, José Neiton. **Além das formas a bem dos rostos: faces mestiças da produção cultural barroca recifense (1701-1789)**. 2009. 232 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2009.

PEREIRA, José Neilton; ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de. A arte e o ofício de Luís Alves Pinto. **Revista de História Regional: Uma trajetória de cores e tons mestiços da música entre Pernambuco e Portuga (1719-1789)**, Recife, vol. 17, n. 1, p. 112-134, 2012.

PIO, Fernando. **História da Igreja de Santa Tereza ou Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo da cidade do Recife**. Recife: Jornal do Comercio S. A., 1937.

PIO, Fernando. **Ordem Terceira de S. Francisco do Recife e suas igrejas**. 2. ed. Recife: União Gráfica S. A., 1957.

PIO, Fernando. **Notícia histórica e sentimental da igrejinha de Nossa Senhora da Boa Viagem**. Recife: Imprensa Universitária, 1961.

PIO, Fernando. **A Igreja Matriz do bairro de Santo António e sua história**. Recife: Ed. Universitária, 1973.

PIO, Fernando. **Apontamentos biográficos do clero pernambucano: 1535-1935**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1994. 2 v.

RAMINELLI, Ronald. Fradaria dos Henriques. Conflitos e mobilidade social de pretos no Recife c. 1654-1744. In: MONTEIRO, Rodrigo Bentes et al (Org.). **Raízes do Privilégio: hierarquias sociais no mundo ibérico do Antigo Regime**. Rio de Janeiro: Redord, 2011. P. 387-421.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. Os métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto: Uma análise comparada da Arte de Solfejar e Muzico e Moderno Systema para Solfejar. In: **A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico**, 2013, Lisboa. Atas do Congresso Internacional. Lisboa: Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, 2013. Vol. 1, p. 67-89.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. Os autos do concurso para Mestre Régio de António da Silva Alcântara, Mestre de Capela da Sé de Olinda. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. **Anais do XXIV Congresso da ANPPOM**. São Paulo: ANPPOM, 2014. P. 1-10.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. **O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-Brasileira do Século XVIII**. 2016. 535 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista/Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016.

SANTOS, Manuel dos. **Calamidades de Pernambuco**. Recife: FUNDARPE, 1986.

SCHERPEREEL, Joseph. Patrocínio e <<Performance Practice>> em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX. **Revista Portuguesa de Musicologia**, Lisboa, n. 9, p.37-52, 1999.

SCHERPEREEL, Joseph. Os meninos do coro da Sé de Lisboa e a sua organização até à revolução liberal de 1834. **Revista Portuguesa de Musicologia**, Lisboa, n. 13, p. 35-52, 2003.

SCHWARTZ, Stuart B. A economia do Império Português. In. BETHENCOURT, Francisco; CURTO, Diogo Ramada (Org.). **A expansão Marítima Portuguesa: 1400-1800**. Tradução: Miguel Mata. Lisboa: Edições 70, 2010. P. 22-52.

SEEGER, Antoni. Etnografia da música. Tradução Giovanni Cirino. **Cadernos de Campo - Departamento de Antropologia - USP**. São Paulo, n. 17, p. 237-259, 2008.

SILVA, Kalina Vanderlei Paiva da. **O miserável soldo & a boa ordem da sociedade colonial: militarização e marginalidade na capitania de Pernambuco dos séculos XVII e XVIII**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2001.

SILVA, Adriana Maria Paulo da. **Processos de construção das práticas de escolarização em Pernambuco: em fins do século XVIII e primeira metade do século XIX**. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2007.

SILVA, António Diniz da Cruz e. **O hyssope**: edição crítica disposta e anotada por José Ramos Coelho. Lisboa: Empreza Archivo Pittoresco, 1879.

SILVA, Cinthia F. B. **O ofício do músico em Recife: a trajetória histórica da Irmandade de Santa Cecília nos oitocentos (1840-89)**. 2008. 141 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008a.

SILVA, Clarissa Costa Carvalho e. **Nos labirintos da governança: a administração fazendária na capitania de Pernambuco (1755-1777)**. 2014. 144 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014a.

SILVA, Daniele Ferreira da. **Colonialismo e fiscalidade na capitania de Pernambuco (1770-1793)**. 2011. 111 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

SILVA, Handel Cecilio Pinto da. **A arte organística nos Mosteiros Beneditinos do Brasil Colonial e Imperial: seus órgãos, organistas e organeiros**. 2014. 530 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014b.

SILVA, Noelly Gomes da. **"viva el Rey": aclamação e celebração para D. José I em Pernambuco (1742-1777)**. 2014. 129 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2014.

SILVA, Vanda de Sá Martins da. **Circuitos de Produção e Circulação da Música**. 2008. 412 f. Tese (Doutorado em Musicologia) - Curso de Musicologia, Universidade de Évora, Évora, 2008b.

SILVA, Vanda de Sá Martins da. Irmandade de Santa Cecília - Implementação local na segunda metade do século XVIII: Évora e Porto. In: CONDE, António F.; GOUVEIA, António C. (org). **Cidelus**, Évora, 13, p. 162-180, 2016.

SMITH, Robert C. Décadas do Rosário dos Pretos. **Revista Arquivos**. Recife, Diretório de Documentação e Cultura, n. 1-2, 1945-1951, p. 143-170.

SOUZA, George Félix Cabral de. **Os homens e os modos da governança: A Câmara Municipal do Recife do Século XVIII num fragmento da história das instituições municipais do Império Colonial Português**. 2002. 187 f. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

SOUZA, George Félix Cabral de. **Elite y ejercicio de poder en el Brasil colonial: la Cámara Municipal de Recife (1710-1822)**. 2007. 937 f. Tese (Doutorado em História) - Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea Programa de Doctorado Fundamentos de La Investigación Histórica, Universidade de Salamanca, Salamanca, 2007.

SOUZA, George F. Cabral de. E depois dos holandeses, o que?: aspectos da história do Recife, do Post-Bellum ao final do Século XVIII. **Revista do IAHGP**, Recife, n. 62, 2009, p. 33-56.

SOUZA, George Felix Cabral de. Entre os sertões e o Atlântico. José Vaz Salgado: negócios, família e poder em Pernambuco (século XVIII). In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA ANPUH, 27., 2013, Natal. **XXVII Simpósio Nacional de História da ANPUH**. Natal: ANPUH, 2013. P. 1-15.

STONE, Lawrence. Prosopografia. Tradução Gustavo Biscaia de Lacerda e Renato Monseff Perissinotto. **Revista sociologia política**, Curitiba, vol. 19, n. 39, p. 115-137, 2011.

SUBTIL, José. Os poderes do centro. In. MATTOSO, José; HESPANHA, António Manuel (Org.). **História de Portugal: O Antigo Regime (1620-1807)**. Lisboa: Ed. Estampa, 1998. Vol. 4, p. 157-176.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo: Art Editora, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TRILHA NETO, Mário Marques. **Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)**. 2011. 410 f. Tese (Doutorado em Musicologia) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

VALADARES, Virgínia Maria Trindade. Trajetória do homem e do estadista Melo e Castro. **Caderno de História**, Departamento de História, PUC Minas. Belo Horizonte: vol. 3, n. 4, p. 36-46, out. 1998.

VIEIRA, Ernesto. **Dicionário Biográfico de músicos portugueses**. Lisboa: M. Moreira e Pinheiro, 1900. 2 v.

XAVIER, Ângela Barreto; HESPANHA, António Manuel. As redes clientelares. In: MATTOSO, José; HESPANHA, António Manuel (Org.). **História de Portugal: O Antigo Regime (1620-1807)**. Lisboa: Ed. Estampa, 1998. Vol. 4, p. 381-394.

4. ÁUDIO

MUSIQUE napolitaine des archives portugaises. Direção de Luiz Alves da Silva e Mathias Weibel. Intérpretes: Ensemble Turicum. França: K617, 2003. (57 min.), CD.

O AMBIENTE musical de Luiz Alvares Pinto. Direção de Sérgio Dias. Produção de Jessica Soares. Intérpretes: Gárgula Ensemble Vocal; Sonoro Ofício; Sérgio Dias. Recife: Funcultura — FUNDARPE, 2016. (73 min.), CD.

CARLOS Seixas: missa, dixit dominus, tantum ergo, organ sonatas. Direção de Ketil Haugsand. Interpretes: Norwegian Baroque Orchestra; Coro de Câmara de Lisboa; Ketil Haugsand. Virgin Veritas, 1994. (62 min), CD.

JOÃO Rodrigues Esteves: mestre de capela, Basilica de Santa Maria Lisbon 1729-1751. Direção de Stephen Darlington. Interpretes: Christ Church Cathedral Choir Oxford; Stephen Darlington. UK: Ninbus Records, 1997. (68 min.), CD.

ANEXO

MAPEAMENTO DOS MESTRES DA CAPELA DA SÉ DE OLINDA SÉCULO XVI-XVIII			
MESTRE DA CAPELA	DATA DE ATUAÇÃO	VIGÁRIO/BISPO	IGREJA DE SÃO SALVADOR
Gomes Correa (? - antes de 1615)	c. 1564	-Pe. Silvestre Lourenço -D. António Barreiros	MATRIZ
Pedro Serrão (? - ?)	finais do século XVII		
Antônio Correia (? - ?)	C. 1653	(?)	
		-D. Estêvão Briosso de Figueiredo (1676-1683) -D. João Duarte do Sacramento (1685-1686)	SÉ CATEDRAL
Pe. João de Lima (? - ?)	c.1687	-D. Mathias de Figueiredo e Mello (1687-1694)	
Fr. José do Nascimento (? - 1733)	c.1701	-D. Francisco de Lima (1695-1704) -D. Manuel Alvares da Costa (1706-1721)	
Pe. António Tavares de Azevedo (? - ?)	c.1722	Sede Vacante (1715-1725)	
Pe. Ignácio Ribeiro Pimenta (? - ?)	c.1734	D. José Fialho (1725-1738)	
Pe. António da Silva de Alcântara (1711- após 1760)	c.1749-c.1760	-D. Luís de Santa Tereza (1739-1757) -D. Francisco Xavier Aranha (1757-1771)	
Pe. Caetano da Silva (?-1775)	c. 1760-c.1772	-D. Francisco Xavier Aranha (1757-1771)	
Cap. Manoel Barbosa da Silva (?-antes de 1807)	c.1778-c.1806	-D. frei Tomaz da Encarnação (1773-1773) -D. frei Diogo de Jesus Jardim (1774-1784) -D. José Joaquim da Cunha Azevedo Coutinho (1784-1802)	